

LE PRISONNIER - DU MOI A L'ETRE - ESSAI D'INTERPRETATION OBJECTIVE

*"Escucha, amigo, la canción de la alegría..."
(Himno de la alegría)*

*"Porter des chaînes est parfois plus sûr que d'être libre."
(Orson Welles, *Le Procès*, 1962¹)*

En respectueux hommage à Patrick McGoohan

Cet article, publié pour la première fois dans les n° 16, 17 et 18 de la revue *Le Rôdeur*, a reçu en 1995 le 3ème accessit pour la section "Essais" au Concours Arts et Lettres de France

Véritable chef d'oeuvre intellectuel, la série du *Prisonnier*, fable symbolique réalisé en 1967-1968 par l'acteur-auteur-réalisateur Patrick McGoohan², bien que consacrée en 1989 par le livre d'Alain Carrazé et Hélène Oswald intitulé *Le Prisonnier - Chef d'oeuvre télévisonnaire*³, reste insuffisamment étudiée.

I - *Le Prisonnier* et la science-fiction

Elle pose en effet à l'homme moderne des problèmes d'une telle acuité que ses adeptes se sont regroupés en association et se réunissent une fois par an pour en rejouer des épisodes ou des moments forts. Ce qui tend à montrer qu'elle se situe bien dans un rapport macrocosme-microcosme, et que la structure interne du Village⁴ est une illustration fidèle de la société humaine telle que nous la connaissons, à ceci près que, comme chez Kafka (notamment dans *Le Procès*⁵ de 1925), son statisme, voire son arbitraire, sont représentés par l'administration. En effet, si la série peut être rejouée, et a fortiori vingt ans après sa création, c'est qu'elle a un pouvoir de re-présentation (en psychanalyse, le dessin d'un Village symbolise les rapports entre le patient et le monde qui

l'entoure).

Son étude pose plusieurs problèmes d'ordre pratique. Tout d'abord, il faut parler du choix du genre. La science-fiction n'intervient pas comme moteur réel de l'action. On ne retrouve pas l'importance donnée aux gadgets, comme dans *Cosmos: 1999* (1975-1977), *Star Trek* (commencée en 1966), voire dans la série des *James Bond*. Même si *Le Prisonnier* offre un panorama presque complet des thèmes de la science-fiction (la folie psychopathe et le déguisement, le retour dans le temps, l'illusion, le rêve, l'administration, le modernisme technologique⁶), celle-ci joue, comme dans *The Avengers* (*Chapeau melon et bottes de cuir*, 1961), un rôle que l'on dira très britannique (car il se trouve déjà chez Lewis Carroll). La science-fiction est en fait anecdotique, elle sert à montrer le "dessein satirique"⁷ de la série, comme le dira lui-même McGoohan.

Qu'est ce que cette satire? C'est celle, comme il l'explique, qui consiste à montrer un homme qui veut rester lui-même dans une société, alors que l'individualisme est en soi une forme de négation sociale, d'"anarchie"⁸.

On peut donc dire que le genre employé ici sert de cadre, de prétexte⁹, car il est toujours une apocalypse, c'est-à-dire une mise en garde (ou une annonciation, si l'on préfère). Ainsi, la figure du veilleur, le ballon blanc, qui se rencontre déjà dans la littérature contemporaine de science-fiction antérieure au *Prisonnier*¹⁰, est à la fois l'image de la Némésis des hommes et une illustration annonciatrice de l'aspect carcéral du modernisme. C'est en quelque sorte l'image de la psyché collective, comme les Erinyes dans *Les Euménides* (458 av. J.-C.) d'Eschyle ou dans *Les Mouches* (1943) de Sartre.

Un autre point nous pousse à voir dans le rôle du genre un aspect secondaire: le fait que les scénaristes des épisodes soient tous des

auteurs de science-fiction, mais que le scénario n'ait pas été laissé à un seul auteur, éventuellement McGoohan lui-même, aidé d'un ou deux autres scénaristes. Or, la multiplicité des signatures va à l'encontre de l'unicité thématique de la série prétendue par McGoohan lui-même. Ainsi, si l'on accepte l'idée qu'il connaissait dès le début la fin qu'il donnerait à sa série, on est obligé, en constatant qu'il appose constamment sa griffe (aussi bien dans la réécriture des scénarii que dans la réalisation, ou dans le travail de découpage), de conclure que l'aspect quasiment "apocryphe" de l'écriture des dialogues et des épisodes est acceptable justement parce que le genre s'y prête, en tant qu'entité (on a dit que *Le Prisonnier* offre un panorama à peu près complet des thèmes récurrents de la science-fiction) apocalyptique. On peut même aller plus loin, et dire que le genre, non seulement a pour unique but d'illustrer une thématique qui lui est propre, mais que la multiplicité des signatures a quant à elle pour but de relever l'univocité du discours, derrière cette sorte de polylogue permanent entre les auteurs. C'est pourquoi aussi les épisodes ont d'évidentes dissonances entre eux sans que cela pose problème¹¹ (ainsi, notamment dans les premiers épisodes, certains éléments du Village sont mis en place, alors qu'ils ne réapparaîtront plus par la suite, par exemple les statues-caméras, le titre de Général attribué au chef-fantôme du Village, ou les numéros donnés au numéro 6 dans les dixième et treizième épisodes¹²).

Cette hypothèse est confirmée par la suite "logique" des épisodes. On s'aperçoit en effet que les premier, deuxième et troisième traitent tous du départ-retour (comme les septième et treizième d'ailleurs). C'est-à-dire que McGoohan y met en scène successivement l'arrivée (premier épisode), le retour manqué (deuxième épisode), et enfin la révélation de la cause du départ du prisonnier (troisième épisode).

De même, les épisodes 9 et 10 traitent du rapport prisonniers-gardiens (dans le dixième en effet, le numéro 2 va être conduit à la folie car il croit que le numéro 6 est un espion du numéro 1 chargé

de le surveiller¹³). Et les épisodes 11 et 15 parlent d'une mort réelle (ou d'un danger de mort, ce qui est pareil), de la Mort, alors que les 12 et 16 parlent d'une mort symbolique, celle de la mort au monde (douzième épisode), qui va donner lieu à la renaissance (au seizième, on y reviendra).

Les épisodes 4, 5 et 6 sont reliés par la figure du numéro 12 dans le sixième. Ce numéro 12, qui fait partie d'un groupe dissident, est une sorte de double du prisonnier (comme le numéro 12 du cinquième épisode), et de plus, il porte à la boutonnière une cocarde à l'effigie du professeur, qui fait référence bien sûr à la campagne électorale du quatrième épisode. Le thème du double est à nouveau traité dans le treizième épisode (comme le prouve l'introduction qu'y fait le numéro 2 sur les yogi).

Le quatorzième, traité sous forme de western, montre bien que le genre sert de cadre. En effet, il inscrit la série dans une intemporalité qui exclue l'hypothèse communément admise qui veut que la série soit une critique du modernisme. En fait, il montre que le thème en est le duel psychologique (thème du double d'une certaine manière), qui se retrouve dans le genre qu'est la science-fiction. Cet épisode reprend d'ailleurs le développement de la série, arrivée, impossibilité de s'échapper du Village, nommé symboliquement Harmonie, les bagarres, le procès, etc...

De même ici, comme dans le troisième épisode, les numéros 2, 8 et 20 perdent à la fin la raison, car ils font partie intégrante du monde ambigu du prisonnier¹⁴, où celui-ci, perdant perpétuel, n'en reste pas moins vainqueur éternel, ce qui explique l'impression satisfaisante que l'on ressent à chaque fin d'épisode, et qui vient justement du charisme du numéro 6.

II - *Le Prisonnier et Destination Danger*

Un autre problème posé par l'étude de cette série est son rapport à celle, antérieure, qui a rendue McGoonhan célèbre, *Destination Danger*

(1960-1967). Dans son excellent article, "*John Drake est-il le numéro 6?*"¹⁵, Florence Livolsi a montré que ce qui liait ces deux séries n'était au fond que des éléments que nous qualifierions de "conjoncturels".

Pourtant, il faut bien se rendre compte que, à l'inverse de ce que dit Livolsi, ces éléments conjoncturels, pour être ponctuels, n'en sont pas moins primordiaux.

En effet, si la photo du prisonnier qui tombe dans le fichier des démissions au début de chaque épisode est celle du générique de *Destination Danger*, si le costume noir du numéro 6 est celui que porte Drake dans certains épisodes, si les deux héros ont le même prénom et sont tous deux des agents spéciaux britanniques, si certains épisodes de *Destination Danger*, soit par leur atmosphère ou leurs motifs¹⁶, anticipent *Le Prisonnier*, tout ceci ne relève pas du pur hasard. C'est parce que la structure même du *Prisonnier* nécessitait un certain manichéisme de départ, d'abord pour que la situation soit tout de suite crédible (le spectateur ne se demande même pas qui est le personnage dans l'épisode pilote, ce qui serait pourtant naturel), et ensuite pour que le héros, qui est volontairement caricatural¹⁷, soit immédiatement doté du charisme que Drake avait acquis dans le coeur des téléspectateurs en dix ans de programmation. C'est pourquoi, par exemple, l'habit noir, rappelant celui du célèbre Zorro ou des ministres du culte (on notera cependant que le noir, référence au drapeau noir de l'anarchie et "*promesse d'une vie renouvelée*"¹⁸, symbolise "*le chaos, le néant, le ciel nocturne, les ténèbres terrestres de la nuit, le mal, l'angoisse, la tristesse, l'inconscience et la Mort*"¹⁹ - on reviendra sur cet aspect psychanalytique du personnage -), laisse, par contrecoup, apparaître le prisonnier comme un être solitaire et un justicier (à noter que McGoochan portait déjà un habit noir dans *Dr Syn alias Scarecrow - Le justicier aux deux visages* de 1963, où il incarnait un justicier masqué assez proche de Zorro justement, et qui en outre était vicaire²⁰), mais aussi comme un meneur et un modèle, ainsi qu'on le verra dans les quatrième et neuvième épisodes.

Il ne faut pas oublier effectivement que McGoohan a une formation théologique (il voulait devenir pasteur, avant de se tourner vers les planches). Or, *Le Prisonnier* est une fable morale. Nous avons cité Lewis Carroll, si en ce qui le concerne l'on ne peut pas vraiment parler de science-fiction hmais plutôt de science dans la fiction merveilleuse), on ne peut néanmoins pas définir son oeuvre pour enfants autrement que comme des contes moraux.

Ainsi, la formation théologique de McGoohan (qui aide par ailleurs à comprendre sa recherche de manichéisme, aussi bien dans la morale finale du *Prisonnier* que dans son personnage même) et l'aspect charismatique de Drake nous permettent-ils d'emblée d'attribuer au *Prisonnier* un concept intellectuel et moralisant.

Ainsi, le thème du double, qui se rencontre, comme on l'a dit, dans de nombreux épisodes, se situe à plusieurs niveaux. D'abord au niveau amoureux, la femme est le numéro 20, soit huit et douze, or 12 est le numéro du double dans le cinquième épisode notamment. Le gardien de la prison porte le numéro 8, soit six et deux, or deux est bien le chiffre habituel du couple. Et de fait, le numéro 8, qui, par son aspect taciturne, tient le rôle du veilleur (la boule blanche - il est le gardien de la prison), apparaît comme le double du numéro 6, aussi bien sous la forme d'une machine à tuer à la solde du gouvernement (comme l'était plus ou moins Drake dans *Destination Danger*) dans le quatorzième épisode, que comme rebelle dans le dernier. Il est la version plus jeune du numéro 6 (à la fois élégant, comme le prouve le haut-de-forme, et moderne - et anticonformiste -, comme le montre son habit formé d'un tee-shirt et d'un jean)²¹. Il représente la mutation de Drake, objet de l'ordre arbitraire, en numéro 6, individualiste bardé de conscience. Le thème de la conscience est d'ailleurs récurrent dans la série (dans le quatorzième épisode, le numéro 6 refuse de porter une arme, dans le seizième il refuse de lancer une bombe sur une ville, on suppose qu'il a démissionné pour des raisons morales, etc...). Et en effet, le

quatorzième épisode de la série se déroule comme un épisode de *Destination Danger*, aussi bien en ce qui concerne la définition des caractères, atypiques, inquiétants, que dans la présence de la femme, ou que par la scène où elle remet au numéro 6 prisonnier les clés de sa prison.

Ainsi Drake est-il bien la chrysalide du prisonnier, comme l'enfant est celle de l'insurgé de Jules Vallès.

III - *Le Prisonnier* et la psychanalyse

Si le Village est un typisme que l'on peut tout de suite attribuer à la psychanalyse²² (ce qui, par ailleurs, permet déjà de mettre en place le rapport macrocosme-microcosme, par le lien que cela introduit entre l'individu et son "cadre"), le rôle prééminent de celle-ci n'apparaît vraiment que dans le générique de la série, et dans l'avant-dernier épisode.

Celui-ci, intitulé "*Il était une fois*" nous introduit tout de suite, par son titre, dans l'univers du merveilleux (et donc de l'enfance), et surtout du récit. Et en effet, le numéro 2 va jouer le rôle du psychanalyste, le numéro 6 celui du patient. L'épisode est construit autour des bribes de la vie du numéro 6. De plus, l'endroit, une chambre-forte, représente parfaitement le lieu du retour vers l'intra-utérin.

L'aspect psychanalytique est moins facilement perceptible dans le générique (dont, par ailleurs, le principe de l'échange emblématique en *voix off* entre le prisonnier et le numéro 2, sera repris, dans le sens également d'un dialogue hermétique sur l'appartenance dans celui de 2267 - *Ultime Croisade*, série de science-fiction - comme l'est *Le Prisonnier* - de la fin des années 1990, contemporaine de nombreuses autres du moment, telles: *Star Hunter*, *Total Recall* ou *Babylone 5* - ces deux dernières s'inspirant respectivement du film éponyme et de la série *Galactica* -, le genre de la science-fiction ayant, à la fin des années 1990, refait son apparition à la télévision, doublement grâce,

dans la décennie antérieure et au début de celle-ci, au succès de *V*, et à l'arrivée en force des séries d'épouvante pour adolescents, grâce à la fortune de films comme *Le Silence des Agneaux*, la série des *Freddy* et des *Halloween*, ainsi que de la série *Le Voyageur* et des reprises télévisées parallèles des classiques *Twilight Zone* et *Au-delà du réel*). Pourtant, les symboles de puissance du héros, et les symboles phalliques qui s'y rajoutent, sont multiples: la vitesse, la Lotus Seven, voiture de course en forme de cigare, et le pas cadencé et volontaire du héros dans un lieu où il devrait être en situation d'infériorité (puisqu'il est observé par une caméra, dont l'oeil est celui du spectateur, lorsqu'il parcourt le corridor jusqu'à la pièce où il donne sa démission). Non seulement il marque le pas, mais en plus, il soulève les pieds, et la caméra, qui s'attarde sur sa démarche, montre que jamais il ne laisse traîner un pied, or lorsque l'on marche ainsi, surtout quand on est observé, le simple fait de faire claquer ses talons, sans jamais faire traîner une de ses chaussures sur le sol, relève véritablement de l'exploit²³. On pourrait aussi parler du sourire narquois du héros, du coup de poing sur la table, qui brise une tasse, ou du fait que sa voiture est sans capot.

De même, dans les divers épisodes, le prisonnier apparaît toujours comme vainqueur, alors qu'il reste bloqué dans le Village (mais cela s'explique par le fait que, comme dans le quatorzième épisode, il est à la fois prisonnier et geôlier). De plus, il est le type même du héros manichéen, comme on l'a dit, sportif complet, tireur d'élite, etc... (comme on le voit dans le cinquième épisode), d'une intelligence rare...

Finalement, ces symboles phalliques sont les marques rendues volontairement absconses d'un mal-vivre. Le thème, révélé par le coup de tonnerre du début (accentué par les deux qui suivent lorsqu'il donne sa démission), alors que le ciel reste, durant tout le générique, ensoleillé, symbolise le début (qui durera en tout dix-sept épisodes) du combat psychique du prisonnier avec lui-même. On peut donc dire que ces trois coups de tonnerre symbolisent l'orage

qui couve" dans le crâne du prisonnier (image de sa rébellion sociale, justement concrétisée par sa démission).

IV - Le rôle du rêve dans *Le Prisonnier*

De fait, le dernier épisode nous apprendra que le prisonnier est son propre geôlier, puisque le numéro 1 apparaîtra successivement sous les traits d'un masque, d'un singe, et du numéro 6 lui-même, avant de s'enfuir dans une fusée (autre symbole phallique²⁴, mais ici qui n'est plus caricatural, mais représente bien le retour à l'état de puissance mâle du héros²⁵ - puisque *Le Prisonnier* en tant que suite allusive de *Destination Danger* est une série d'espionnage, historiquement l'apparition de la fusée, comme dans le dessin animé *No Hear This* de Chuck Jones, d'ailleurs situé en Angleterre, marque l'intérêt idéologique et politique des années 1960 pour la conquête de l'espace, qu'on retrouve dans la seconde moitié des années 1990 dans le deuxième volet des aventures de l'espion Austin Powers, personnage parodique de *James Bond*, réalisée en 1999 par Jay Roach, directeur de l'ensemble de la série, et intitulée *Austin Powers: l'espion qui m'a tirée* -).

Le masque peut être vu comme une référence à la double personnalité (il est divisé en deux, comme les masques antiques, un côté qui rit, un qui pleure, un blanc et un noir), tout comme d'ailleurs la face simiesque qui rit au visage du numéro 6, qui lui rend aussitôt son sourire barbare. En effet, la symbolique traditionnelle du masque, liée au théâtre, renvoie aux notions d'identification et de dualisme²⁶, et représente "*la manifestation du Soi universel*"²⁷.

De nombreux éléments permettent d'ailleurs, au sein même de la série, de deviner, avant le dix-septième épisode, que le prisonnier est aussi le numéro 1. Le soin qu'on prend de lui, pour ne pas détruire son esprit. Le fait que *tout* tourne autour de lui. Il semble être la seule obsession de tous les numéros 2, et alors que tous les autres cèdent, il reste le seul à désobéir, sans que la punition soit proportionnelle à la faute, c'est flagrant à la fin du sixième épisode.

De plus, dans cet épisode justement, la femme du professeur ne sculpte que les bustes des numéros 2, et incompréhensiblement s'y glisse celui du numéro 6. Et par-dessus tout, dans le troisième épisode, les tortionnaires du prisonnier, à savoir un médecin et le numéro 2, apparaissent, au-delà de l'anecdotisme de l'action, comme une partie intégrante de son rêve²⁸. Serait-ce à dire que le Village tout entier n'est que le fantasme du prisonnier? On est porté à le croire en comparant cet épisode au quatorzième, où là, ses tortionnaires, bien que vainqueurs, finissent on ne sait pourquoi dans la démence, la seule explication plausible étant qu'ils subissent les mutations successives des fantasmes du prisonnier, qu'ils peuvent aussi bien devenir victimes que bourreaux. D'ailleurs, à la fin de l'épisode, les personnages du western apparaissent comme de simples photos (donc images, représentations même, puisqu'il s'agit des photos des numéros 2, 8 et 20), et les numéros 2 et 8 s'interrogent explicitement sur le rapport entre le réel et l'imaginaire dans le subconscient du prisonnier. Ainsi il est à noter que la plupart des épisodes insistent sur l'aspect médical du traitement infligé au prisonnier. (Dans le dixième, le numéro 2 va pareillement devenir le jouet du numéro 6.)

De plus, dans le quatorzième épisode, le numéro 6 joue à la fois le rôle de prisonnier et de geôlier, puisqu'il est shérif, et il confirme, lorsque la barmaid lui dit de s'en aller, qu'il reste volontairement au Village. Ne peut-on en déduire que, comme dans *Autour de ma chambre* de Xavier de Maistre, les protagonistes de la série sont des représentations fantasmagoriques des personnes "réelles" auxquelles le prisonnier a ou a eu affaire tout au long de sa vie (ce sont ainsi souvent ses ex-amis qui le trahissent tout au long de la série).

On peut à ce sujet relever que le début du cauchemar villageois du prisonnier prend sa source après sa démission (symbole d'insociabilité, ou plutôt de déclassement, on y reviendra), et après qu'un étrange croque-mort ait endormi le héros. Or l'on sait très

bien que dans la tradition judéo-chrétienne, le sommeil, s'il est symbole de l'*Acedia* (de Paresse, péché des moines qui se laissaient aller aux plaisirs terrestres, et dont une illustration est le dormeur du sixième épisode, que la femme du professeur interprète explicitement comme un symbole de Paresse), est aussi le moyen d'accéder à la vision de l'Au-delà. Dante par exemple, avant d'accéder à l'*Enfer*, s'endort sur un rocher. On pourrait multiplier les exemples (Raoul de Houdenc, Tungdal, etc...).

V - Les trois grands axes de la division thématique du *Prisonnier*

Il faut à ce propos en venir à l'aspect le plus important de la série: sa division thématique. Elle se situe, c'est assez évident, sur trois grands axes: tout d'abord le thème du Bien et du Mal, représenté tout au long de l'oeuvre par la question irrésolue de savoir dans quel camp sont les chefs du Village, le thème du déclassement, et enfin celui, "*the last but not the least*", sur lequel on s'est déjà un peu attardé, de l'optique psychanalytique, qui conduira à la conclusion morale de la série (comme le prouvent les seizième et dix-septième épisodes). Ces trois thèmes s'imbriquent et se chevauchent d'ailleurs constamment.

a) "*Le bon côté*"

Le premier thème, qui est à la base de la série, est celui de l'espionnage, ou plutôt du "côté", du "bord" pour lequel travaille les dirigeants du Village. Il est issu bien sûr de l'obédience du *Prisonnier* à *Destination Danger*. Mais, si l'on fait attention, on s'aperçoit très vite que les cartes sont faussées.

Dès le premier épisode, le numéro 6 est trahi par l'un de ses anciens amis. Dans le second, ce sont ses anciens chefs et la femme qui il a totalement confiance, qui le trahissent. Enfin, à l'extrême fin du dix-septième, le numéro 2 va reprendre sa place à la Chambre.

Quand à la position du Village, toujours au centre des problèmes

du prisonnier qui essaie continuellement de lui donner une localisation précise (dans les épisodes un, quatre - à propos du petit-déjeuner, et sept notamment), elle est elle-même une fausse énigme, puisque le générique du dernier épisode (de la version originale²⁹) donne sa situation. Ainsi donc, ceci induit forcément - à moins d'une machination infernale - que ce sont les Anglais qui ont fait prisonnier le numéro 6, à moins que ce ne soit un mauvais rêve (on y reviendra).

Le troisième épisode pose la question de l'appartenance même du prisonnier, et il est à remarquer que, même si personne ne croit vraiment qu'il ait trahi, ceux susceptibles d'être ses contacts sont des personnes de la bonne société britannique; de plus, il faut relever que le principal souci du numéro 2 dans cet épisode (comme dans tous les épisodes) est de savoir pourquoi le prisonnier aurait trahi. En d'autres termes, la préoccupation des autorités du Village est celle des services secrets britanniques. De même, dans le treizième épisode, la recherche de Zelsman aide les britanniques; de plus, la fin de l'épisode est très ambiguë, puisque la barrière entre le prisonnier et le numéro 2 semble évanouie. Le numéro 6 semble n'avoir ni perdu ni gagné, et il s'adresse au numéro 2 comme s'ils étaient du même bord. Dans le cinquième épisode, c'est un des anciens chefs du numéro 6 qui le trahit à nouveau. Cette même barrière semble tout aussi curieusement disparue dans le onzième épisode, où le numéro 6 empêche le meurtre du numéro 2 (le prétexte étant d'éviter des représailles contre les habitants du Village, alors que les auteurs du complot sont explicitement les maîtres du Village), ou dans le dix-septième épisode entre le numéro 6 et l'ex-numéro 2, qui va se mettre de son côté, sans raison apparente. Dans le neuvième épisode, la distinction entre les gardiens et les prisonniers n'est pas claire. C'est ce dont se plaignent d'ailleurs le prisonnier et ses acolytes. Et là encore, comme dans le quatorzième épisode, le prisonnier va être vu comme un gardien, mais cette fois, ce sera par les prisonniers eux-mêmes.

b) Le déclassé

Ceci induit le second thème, qui est celui du déclassé. Dans le premier et le dernier épisode, le numéro 6 dit qu'il ne veut pas être classé, fiché, estampillé, etc... Il veut rester un "homme libre". Il ne veut pas être un numéro. Pourtant, son numéro est celui que les habitants du Village forment avec leurs doigts pour saluer. Ce qui veut dire que le prisonnier a un statut bien à part dans le Village, un statut de dominant (plusieurs numéros 2 diront de lui qu'"il n'a rien d'humain"). Ainsi, dans le dixième épisode, lors de l'affrontement entre le numéro 6 et le numéro 2, alors que ce dernier menace le précédent, le téléphone sonne et le numéro 2 se retrouve alors en position de dominé (on a dit que le numéro 1 apparaîtra finalement comme le frère jumeau du numéro 6, comme le numéro 6 lui-même en fait).

Mais tout se passe comme si le prisonnier refusait systématiquement d'accepter sa charge. On le ressent dans le neuvième épisode, lorsqu'il hésite à partir, sans emmener les autres prisonniers avec lesquels il a préparé sa fuite, ou bien dans le deuxième épisode, lorsqu'il reconnaît explicitement, face au numéro 2, son asocialité. Dans le neuvième épisode, la partie d'échecs, inspirée de Lewis Carroll, révèle merveilleusement le problème du rapport du prisonnier à la société. Alors que les échecs sont un jeu solitaire (on y joue à deux, et chacun pour soi), là il s'agit d'une partie où quasiment tout le Village participe. Et de plus, la partie (où la couleur des pièces ne permet pas de les définir) recrée la structure interne du Village dans le rapport gardiens/prisonniers (comme le dit un prisonnier, c'est par l'attitude et la position des pièces que l'on sait si elles sont pour ou contre soi). Ainsi, à la fin de l'épisode, les fuyitifs reprendront-ils, sur ordre du numéro 2, leur place de pions sur l'échiquier, qui apparaît alors vraiment comme le symbole évident de la société³⁰.

Le septième épisode pose précisément la question du déclassé social. Le prisonnier, revenu à Londres (à ce propos il faut noter

qu'il se cache en apercevant des bobbies, ce qui illustre bien le fait que l'Angleterre apparaît systématiquement et implicitement comme le lieu de son emprisonnement³¹), trouve sa maison occupée par une femme, qui se révélera être du Village. Ce qui est intéressant, c'est que lorsqu'il reviendra à nouveau chez lui, dans le dix-septième épisode, c'est le nain du Village qui se mettra à son service³² (d'où le lien possible à *Autour de ma chambre*, comme on l'a dit), et *personne* ne sera plus dans son appartement londonien. Ce qui veut dire, en d'autres termes, que la victoire du prisonnier au Village semble avoir fait miraculeusement se volatiliser tous les espions du Village qui se trouvaient *hors* de celui-ci, un peu comme l'intervention des saints dans l'*Ars moriendi* fait disparaître les démons. Mais, plus significatif encore, alors que le Village se situe en principe sur la côte nord-africaine, le prisonnier rentre à Londres en camion, là encore il s'agit d'un symbole phallique. Mais ce retour en camion suppose néanmoins que la distance entre le Village et Londres se soit singulièrement rétrécie.

A la fin du huitième épisode, le numéro 2, qui est une femme d'un certain âge, dit au prisonnier qu'il n'a plus rien à craindre car, lui dit-elle, il est socialement mort. N'oublions pas que c'est un croque-mort qui, dans le premier épisode, amène le démissionnaire au Village, symbole de mort sociale. Cette même mort est approchée dans le douzième épisode, où le prisonnier va devoir subir une sorte de mort au monde (comme dans le seizième d'ailleurs). On voit que l'aspect religieux n'est jamais totalement exempt de la série.

Il faut noter aussi que dans le septième épisode, les autorités du Village laissent partir le prisonnier, car son retour est inéluctable. C'est ainsi que dans de nombreux épisodes, il est sur le point de s'évader (comme à la fin du cinquième), ou bien se retrouve hors du Village (comme dans les deuxième, troisième, ou treizième), mais finit toujours par y revenir.

Le problème du numéro 6 est donc sa propre volonté, sa phobie

sociale, qui l'amènent à un déclassement plus ou moins volontaire, mais qu'il finit par subir plus que par diriger. Ainsi, le titre du treizième épisode, "*L'impossible pardon*"³³, pour abscons qu'il soit, ne s'explique que parce qu'il traite du double. En effet, le thème du double, endémique, sert ici de support à l'optique psychanalytique de l'oeuvre.

c) La psychanalyse

Revenant sur l'image du croque-mort et de son acolyte le nain majordome - mais on pourrait aussi citer, dans le même ordre d'idée, le numéro 2 -, on notera que la série *Chapeau Melon et Bottes de Cuir* avait popularisé ce type de personnages qui, représentants des inamovibles institutions mais hors de leur fonction sociale utile, voire en prenant le contre-pied, devenaient inquiétants, mettant tout à la fois en exergue le système et en faisant saillir les éléments déterminants. Cependant les nurses ou facteurs, tels ceux d'"*A vos souhaits*", n'avaient un rôle récurrent qu'au sein d'un même épisode; ainsi, là où *Chapeau Melon et Bottes de Cuir* recense sur le long terme les métiers typiques de l'Angleterre éternelle, montrant par la caricature bon enfant leur unité - leur esprit de classe étant toujours présent - au travers de la pluralité de leurs manies bonnes ou mauvaises, *Le Prisonnier* propose une vision psychanalytique (individualiste, qu'incarne le héros) synoptique, dans laquelle les mêmes personnages répétant à l'infini des gestes stéréotypés (le croque-mort n'apparaît que dans le générique des débuts d'épisode), marquent tout le poids de la charge sociale sur les individus, exprimant ainsi leur enfermement dans le cadre normatif global.

En effet, le troisième thème de la série est la psychanalyse. On la retrouve de manière évidente dans les deux derniers épisodes (qui n'en forment en fait qu'un long, c'est pourquoi au début du dernier le précédent est résumé). On a déjà insisté aussi sur l'aspect médical (et surtout psychanalytique, comme dans les troisième et douzième épisodes par exemple) du traitement infligé au prisonnier. Plusieurs numéros 2 sont visiblement paranoïaques ou schizophrènes (ce qui

n'a pas seulement pour but de ridiculiser l'image du pouvoir en général, mais bien d'insister sur le thème psychanalytique récurrent). Le thème du double revient lui-même plusieurs fois.

Dans le neuvième épisode, il s'associe au problème de reconnaissance des gardiens. Comme les pièces d'échecs, ils ne sont pas reconnaissables parce qu'il n'y a pas de division stricte entre "*les blancs et les noirs*". Or, l'opposition blanc/noir met implicitement en jeu les notions de Bien et de Mal, d'altérité (de double), et de manichéisme. Ces notions seront reprises dans le dernier épisode (rappelons que le numéro 1 y porte un masque blanc et noir de comédie).

Deux autres éléments psychanalytiques interviennent encore dans la série. Comme on l'a dit, le fait que les personnages du Village, par leur aspect fantasmagorique, semblent toujours être des illusions nées de l'imagination même du prisonnier (notamment dans les épisodes 8, 14 et 15). Et aussi la figure féminine, qui s'associe dans les troisième, septième et huitième épisodes à une image maternelle et castratrice (qui prend respectivement l'allure d'une rombière donnant une réception, de la femme qui occupe indûment son appartement, et d'un numéro 2); et ce n'est certainement pas un hasard si la série se passe en bord de mer. (On pourrait en outre ajouter à ce trio la femme du professeur - castratrice malgré elle -, dans le sixième épisode.) Le rapport à la femme est en effet toujours ambigu. La fiancée du prisonnier est une gentille bourgeoise idiote³⁴; les femmes qui le côtoient au Village sont toujours des traîtresses, voire des numéros 2. Quoiqu'il en soit, volontairement ou non, elles sont infailliblement cause de sa perte (par bêtise ou méchanceté, suivant les cas).

VI - La question de la connaissance

Nous serions tentés de citer la définition que Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (1988) donnent de la femme-mère:

*"Dans l'analyse moderne, le symbole de la mère assume la valeur d'un archétype. La mère est la première forme que prend pour l'individu l'expérience de l'anima, c'est-à-dire de l'inconscient. Celui-ci présente deux aspects, l'un constructeur, l'autre destructeur. Il est destructeur en tant qu'il est la source de tous les instincts... la totalité de tous les archétypes... le résidu de tout ce que les hommes ont vécu depuis les plus lointains commencements, le lieu de l'expérience supra-individuelle. Mais il a besoin de la conscience pour se réaliser, car il n'existe qu'en relation avec elle: ce qui distingue l'homme de l'animal. De ce dernier, on dira qu'il a des instincts, non pas un inconscient. C'est précisément dans cette relation que peut s'installer et sévir le pouvoir de l'inconscient. A cause de la supériorité relative, qui lui vient de sa nature impersonnelle et de sa qualité de source, il peut se tourner contre le conscient issu de lui et le détruire; son rôle est alors celui d'une mère dévoratrice, indifférente à l'individu, absorbée uniquement par le cycle aveugle de la création./ C'est du côté de l'enfant que l'on peut ainsi trouver une image déformée de la mère et une attitude involutive sous la forme d'une fixation à la mère. Dans ce cas, la mère continue à exercer une fascination inconsciente, (qui) menace de paralyser le développement du moi... La mère personnelle recouvre l'archétype de la mère, symbole de l'inconscient, c'est-à-dire du non-moi. Ce non-moi est ressenti comme étant hostile, en raison de la crainte qu'inspire la mère et de la domination inconsciente qu'elle exerce."*³⁵

Il est donc clair que dans la série, la figure féminine, et par extension maternelle (de la fiancée ou de la dominatrice), acquiert un statut bien particulier. Celui du "non-moi hostile", qui prend son sens par rapport à la bataille du conscient avec l'inconscience. Ainsi, outre que cette impossibilité d'aimer *représente* la difficulté du rapport à l'Autre, c'est en fait le problème de la connaissance qui est ainsi symboliquement posé.

Ce problème est la trame directrice de toute l'oeuvre. Premièrement en ce qui concerne la volonté inaltérable des numéros 2 de connaître les raisons de la démission du numéro 6, bien qu'il s'agisse d'un secret de polichinelle, puisqu'il est évident que c'est pour une raison morale, et surtout pour partir en vacances, comme l'attestent les prospectus que l'on voit dans le générique et à la fin

du troisième épisode. Mais justement, la question de la moralité vient se greffer sur celle de la connaissance. Connaissance des gardiens (épisode 9), connaissance du lieu où est situé le Village (épisode 7), etc. Cette moralité se confond d'ailleurs avec la recherche de la liberté, qui grossièrement symbolise le droit à la différence.

Dans les épisodes 6 et 15, le problème de la connaissance, en ce qu'il peut avoir de manichéen, de moral donc, et d'une certaine façon de religieux, apparaît plus clairement.

Dans le quinzième, le prisonnier, retransformé en espion, avec des habits du style de ceux de John Drake, et dans une histoire à mi-chemin entre les *Agents très spéciaux* (1964), *Chapeau melon et bottes de cuir*, et *Mission: Impossible* (1966), s'embarque dans une course-poursuite après une femme habillée alternativement en blanc et en noir (on retrouve là le thème manichéen du double). Cette femme, c'est la Mort, et son père la Folie, symbolisé, comme il est de coutume en Angleterre, par Napoléon. Mais en fait, tous deux forment un trio avec le prisonnier. En effet, la Mort emploie des engins guerriers pour tuer ses victimes, et le prisonnier, dans son rôle d'espion, est en quelque sorte le messager étatique de la mort. La Mort lui avoue ainsi à plusieurs reprises qu'elle l'aime. Le lien entre le prisonnier, la Mort et la Folie est donc la Guerre. Mais, pour découvrir derrière la Mort, son père, le prisonnier va devoir se promener dans une fête foraine - image des plaisirs collectifs, et donc du collectif en lui-même -, traverser le fleuve de l'Amour (et non de la Mort), comme il est nommé, ce fleuve étant truffé de masques comme ceux du dix-septième épisode, et finalement arriver à un Village semblable à celui où il se rend pour découvrir le numéro 2 dans le troisième épisode de la série, et entrer dans la caverne, puis dans la fusée, qui sont les lieux où se situera l'action du dix-septième épisode. La fin nous apprend que l'épisode est la mise en images d'un conte que le prisonnier raconte à quelques enfants du "vrai" Village du numéro 6. Ainsi est-il insisté sur la valeur exemplaire et

morale de ce conte pour enfants. Le Village du conte est bien sûr une allégorie de celui du numéro 6, et le père de la Mort et la Mort sont respectivement le numéro 2 et l'une de ses acolytes (ce qui renvoie à la fois à un jeu de rôle et au quatorzième épisode).

Plus significatif, la dernière page du livre d'images que le prisonnier referme avant de s'en aller laisse voir la mort d'une baleine. On ne peut s'empêcher de penser à *Moby Dick*. Or, la baleine "*recèle toujours la polyvalence de l'inconnu et de l'intérieur invisible*"³⁶, symbole du monde visible, elle est aussi celui de la renaissance et de la connaissance. Et son symbolisme s'associe à celui du masque³⁷ (masques que l'on voit au début de l'épisode, à la fête foraine, elle-même symbole de la vie humaine dans ses débordements). Et, à l'ultime fin, le prisonnier dit "*bonne nuit à tous les enfants, où qu'ils soient*". On retrouve là la problématique du rapport mère-enfant, et celle de la renaissance, car lorsque le prisonnier fait référence à tous ces enfants, il parle évidemment avant tout de la pureté perdue, et de la sienne autant que de celle du numéro 2, qui le guette depuis la salle de contrôle. Et c'est ainsi qu'au bout du cycle symbolique de trois épisodes (15, 16, 17)³⁸, le cadre du quinzième va être repris dans le dix-septième épisode³⁹.

De plus, la fusée, qui s'envolera, symbole d'éjaculation céleste⁴⁰ - de retour à l'animé en quelque sorte -, dans le dix-septième épisode, est exactement la même que celle qui devait détruire Londres dans le quinzième. C'est-à-dire que l'image de destruction, liée à celle de renaissance, se retrouve bien, associée au thème du retour intra-utérin et de la reconstruction de l'ego psychanalytique du seizième épisode.

Mais cette reconstruction éjaculatrice, phallique et destructrice (voir la phrase du prisonnier dans le sixième épisode, lorsqu'il parle d'"*une création à partir d'une destruction*"), est d'évidence liée au thème sous-jacent de la connaissance. En effet, le prisonnier n'est-il pas

déguisé dans le quinzième épisode en Sherlock Holmes?

Le rapport au Moi est évident aussi, si l'on pense que dans le huitième épisode, le déguisement du prisonnier est son habit de ville, comme lors de son procès de libération du dix-septième épisode. Le rapport Moi-Autre est ainsi mis en place, dédoublé par la présence de l'assemblée masquée (avec les masques blancs et noirs de comédie déjà rencontrés), dans un décor proche de celui de la Chambre des Lords.

Le problème de la connaissance, qui aboutit à la re-connaissance⁴¹ de son ego par le prisonnier lors de la phase finale du dix-septième épisode (on peut aussi penser à la mitraille qui a lieu au son de *All you need is love*, référence implicite à la modernité, à l'anti-conformisme, à l'absurdité des rapports humains, et aussi et surtout cri déchirant de l'ego), est on ne peut mieux mis en place dans le sixième épisode (le quinzième étant, d'une certaine façon, moins explicite, ou plus allégorique, puisqu'il reprend les thèmes du sixième). Dans cet épisode, la dialectique de la connaissance évolue sous forme de syllogisme. D'abord, la connaissance rudimentaire, stéréotypée, des dates et événements, qui est donnée en pâture aux élèves du Village, par le professeur et sa machine, le Général⁴². Ensuite, l'affrontement du prisonnier et de la femme du professeur, alors qu'ils sont assez proches. Elle lui montre en effet les mérites du pourquoi, de l'interprétation, à travers l'exemple des poses prises par les différents figurants présents lors de la scène, et en se basant sur le thème de l'anecdotisme boschien étudié par Charles de Tolnay (l'aboutissement en est la référence finale à l'*Acedia*, comme on l'a dit). (Dans le lieu où se passe la scène, un atelier d'art, la référence à Bosch s'impose.) Mais la femme du professeur représente à la fois la donnée artistique, subjective, sentimentale, et donc d'une certaine manière elle-même stéréotypée, et le savoir scolastique, d'une part comme égérie de son mari, et d'autre part par son discours même, qui reste anecdotique, et non pas vraiment *moral*. D'ailleurs le dialogue entre le prisonnier et la femme est assez clair: Elle: "*Mon*

mari est professeur, et il enseigne." Lui: "*Je vois... Et vous, vous êtes une artiste!*". La double formation de la femme est ainsi mise à jour.

L'ultime phase du syllogisme se situe lorsque le numéro 8 demande au 6 ce qu'a été le Traité d'Andrinople, et que le prisonnier lui en donne la date. Le numéro 12 lui répond alors: "*Je ne vous ai pas demandé la date. Il vous faut des cours particuliers...*". C'est ainsi que le problème de la connaissance apparaît comme celui de l'individualité (ce que prône d'une certaine façon la femme du professeur) - donc de la *re*-connaissance (on va y revenir) -, et du pouvoir de compréhension; en d'autres termes, l'intelligence n'est pas la connaissance mais le pouvoir de *comprendre*.

Le schème religieux de la connaissance se ressent vraiment dans le sixième épisode, par la question que le prisonnier pose au Général, ce qui le détruit; cette question, c'est "*what*", c'est-à-dire "*quoi*", ou "*pourquoi*"⁴³. L'ambiguïté se situe donc au niveau de la terminologie, questionnant à la fois sur l'Etre et sur la cause.

A la fin du douzième épisode, le prisonnier fait le discours suivant: "*Vous pouvez encore retrouver le droit d'être un individu! Le droit à la vérité, le droit de penser librement!...*". Ici aussi, la liberté physique et morale est donc associée à la notion de connaissance. D'ailleurs, la question des révélations que chaque prisonnier doit ou a dû faire le confirme. Dans cet épisode, le journal du Village montre une photo du prisonnier où il a l'air renfrogné, associal, juste après qu'on ait vu la photo électorale du numéro 2 pointant son doigt et affirmant "*votre communauté a besoin de vous*". Donc, ce qui est bien pour la société est mauvais pour l'individu, et vice-versa.

VII - Conclusion en forme de paradoxe

La connaissance est donc finalement dissociée de toute *culpa* sociale (ce qui n'est le cas ni dans la *Bible* ni dans la théologie chrétienne, qu'il s'agisse de Thomas à Kempis ou bien de Pascal), et le message final du *Prisonnier* est moral. Le prisonnier, se retrouvant

face à lui-même, nous dit que le mal dont souffre le prisonnier est de se refermer sur lui-même. C'est pourquoi McGoohan, dans l'interview qu'il accorda le 18 Septembre 1989 à Alain Carrazé et Hélène Oswald, définit "*le Village*" comme "*notre prison personnelle*"⁴⁴. Et bien sûr, le retour à Londres de la fin, spectaculaire et caricatural, est illusoire. D'abord parce que la fameuse fusée du quinzième épisode s'est envolée avant le retour à Londres du prisonnier, ensuite parce que son retour se fait en camion, comme on l'a dit. Et surtout parce que Londres, si elle apparaît comme le lieu de la délivrance finale, est aussi celui de l'emprisonnement social du prisonnier. En fait, de retour à Londres, il a acquis l'oubli de "*L'impossible pardon*". Il a finalement compris que "*L'Enfer c'est les autres*", mais s'y soumet, bardé à nouveau de ses symboles phalliques, alors que la vie semble ne pas avoir tenu compte de l'intermède du Village, qui apparaît donc *réellement* comme un songe (on l'a dit, le numéro 2 va même reprendre sa place au Parlement!). Ainsi, de la même façon que le numéro 8 du quatorzième épisode est totalement absout dans le dix-septième, le numéro 6 y résout la problématique de l'Etre et de l'Avoir (mise en place dans le quatorzième justement, lorsque le numéro 8 veut garder prisonnière le numéro 20, c'est-à-dire lorsqu'il veut posséder son Etre, et en faire son bien), mais de manière alternative, c'est-à-dire par force plus que par volonté. La renaissance du prisonnier est en effet celle de l'acceptation, de l'oubli, du "possible pardon", de la connaissance de son "*anima*" (certes on reconnaît son individualisme, d'ailleurs déjà explicitement reconnu dans le douzième épisode, mais lorsqu'il tente de s'exprimer, il rencontre un mur encore plus important qu'avant, car avant il parlait, mais là, il ne peut plus parler, puisque les applaudissements empêchent d'entendre ce qu'il dit).

Ainsi donc, en posant le problème du rapport de l'homme à la société⁴⁵, *Le Prisonnier* nous met perpétuellement face au dilemme de *Huit-clos* (1944), "*L'Enfer c'est les autres*", mais ce sont eux (ou plutôt leur regard⁴⁶) qui m'offrent ou non la reconnaissance que j'en

attends⁴⁷ .

¹ Cf. notre étude du rapport entre cette oeuvre et *Le Prisonnier*, note 5 *infra*.

² Qui s'inscrit parfaitement dans la mentalité artistique des années 70, cf. *infra*, tant du point de vue de la forme que du fond; puisqu'il s'agit d'une mise en accusation du complexe social (c'est-à-dire de ses mythes, de ses inhibitions et de son intolérance - concrétisés par une vision apocalyptique, dont on trouve encore des échos dans les réalisations des début des années 80 et 90 sur le plan formel -, que ce soit envers l'homosexualité pour David Bowie, de la solitude et de la méchanceté gratuite pour Brian de Palma, ou de la délinquance), par le biais d'une apologie quelque peu naïve du modernisme mêlée à une forte tendance baroque, comme par ex. dans les films de Federico Fellini (notamment dans *Le Satyricon* de 1969), de Palma (*Phantom of Paradise* de 1974, *Carrie* de 1976, ou *Blow out* de 1981, etc.) ou dans *Orange mécanique* de 1971 de Stanley Kubrick. Il ne faut pas oublier qu'en 1967 sortaient deux oeuvres au thème commun (la dénonciation de la déshumanisation de la société), le premier épisode du *Prisonnier* et *Playtime* de Jacques Tati. On trouve donc magnifiés et transcendés dans *Le Prisonnier* tous les éléments de la mentalité de l'époque. C'est le d'une société en mutation, qui, après son fameux "baby boom", se sent irrésistiblement entraînée à devenir de masse, de consommation, de ville, et qui révèle sa peur de l'inconnu, notamment de sa propre technicité qu'elle ne maîtrise pas encore (à l'inverse par ex. la filmographie des années 1990 fait des ordinateurs des instruments, comme dans *RoboCop* et *Terminator II* notamment, - à quelques exceptions près toutefois comme *Sliver* de 1993 ou *Le Cobaye*, qui d'ailleurs ne fait que reprendre le thème de *Tron* -, et non plus des combattants ou des ennemis comme ça pouvait être encore le cas dans *War Games*, 1984 ou *Terminator*). Mais pour l'heure, on est surpris de trouver dès 1966 dans la chanson "Société anonyme" de Ralph Bernet et Guy Magenta les problèmes que l'on rencontrera un an plus tard dans *Le Prisonnier* et surtout dans les mêmes termes: "Ton nom n'existe pas, tu n'es qu'un numéro/ Pour être sûr de te garder, on te donne ce qu'il faut/ Rien n'est à toi, tu ne vauds pas un seul centime/ Tout appartient à la société anonyme".

³ Alain Carrazé et Hélène Oswald, *Le Prisonnier - Chef d'oeuvre télévisonnaire*, Paris, Huitième Art, 1989. Nous avons respecté la numérotation des épisodes donnée dans cet ouvrage, qui est sensiblement différente de celle de la série de six cassettes distribuée par Polygram Music Video. Sur les études et les livres consacrés à la série, cf., malgré leur pauvreté analytique (lorsqu'il ne s'agit pas de simples romans ou oeuvres de fiction inspirés par la série), en outre de l'ouvrage de Carrazé et Oswald, op. cit., les ouvrages cités en bibliographie *in ibid.*, p. 240, ainsi que Dave Rogers, *The Prisoner and Danger Man*, Londres, Bantam-The Channel Four Book et ITC, 1989 et 1992, et Francis Valéry, *Le Prisonnier - Retour au village*, Pézilla la Rivière, Ed. ...Car rien n'a d'importance, 1993.

⁴ Dont le thème s'inspire sans doute plus ou moins des *Enchantements de Glastonbury* de John Cowper Powys. On retrouve dans la série états-unienne *L'île fantastique*, légèrement postérieure au *Prisonnier*, le principe, bien que non investi d'un sens moral fort, de l'île ou village isolé comme symbole microcosmique (réduit dans *L'île fantastique* dans le temps et l'espace) fantasmagorique du monde réel. Cette collusion du symbolisme du cadre dans les deux séries confirme bien, par contrecoup, le sens de l'image du village dans *Le Prisonnier*. D'autre part, le générique de fin récurrent dans chaque épisode du *Prisonnier*, et dans lequel on voit le visage de Patrick McGeehan s'inscrire au-dessus du Village, derrière des barreaux de prison, peut être interprété comme

l'illustration du fait que le Village est une image mentale. Cette image du visage du prisonnier venant se greffer sur celle du Village se comprend bien sûr par le rapport dedans/dehors, mais aussi macrocosme/microcosme (que l'on étudiera). C'est ce que prouvent les influences architecturales multiples et variées du Village, qui en font une sorte de patchwork des cultures du monde entier (ce qui s'oppose implicitement à son aspect profondément clos), sur cet "internationalisme" tant de l'architecture que des langues du Village, cf. l'excellente critique de la thèse (quelque peu délirante) de Bernard Godeaux par Serge Simplex, "*La merveilleuse histoire d'un prisonnier*", *Le Rôdeur*, n° 16, déc. 1995 (revue dans laquelle a par ailleurs été publié la première partie du présent article), pp. 20 à 23, qui rapproche fort justement à la fois le Village d'une Babel moderne (en réf. à une citation du *Prisonnier*) et de l'épisode "*Colony Three*" de *Destination Danger*. Il semble évident aussi que, comme dans *New York 1997* (1981) de John Carpenter ou *Les Rats de Manhattan* (1984) de Vincent Dawn, le village illustre un complexe culturel et social face au sentiment de dépersonnalisation des grandes villes, lié à une phobie de l'industrialisation (propre au début du siècle et qui a atteint son apogée dans les années 60-70, avec le mythe du retour à la nature). Ainsi, le Village, comme entité innommée, stigmatise la qualité d'impersonnalité de la grande ville tout en étant le contrepoint caricatural (du fait justement que c'est un village-ville). A ce propos, il semble que lorsque dans le premier épisode, le prisonnier s'aperçoit qu'aucune indication précise n'est portée sur les cartes du Village (sinon "*la mer*", "*les montagnes*", "*le village*") - pas même une topographie de l'intérieur qui précise où se trouvent l'église ou la mairie (c'est significativement sur les placards à touches lumineuses - symboles de la modernité, puisqu'ils sont censés éviter de demander son chemin - qu'on la trouvera) -, cela doit être interprété non seulement comme l'illustration tragi-comique de la nécessité que les maîtres du Village ont de garder le secret sur son emplacement, mais aussi et surtout comme une critique implicite de l'anonymat des villes (dont il est justement l'archétype par ses multiples influences). Dans ce sens, les taxis - et plus généralement la voiture -, qui symbolisent traditionnellement la possibilité d'évasion face à l'univers carcéral de la cité moderne, comme dans *New York 1997* ou la série des *Mad Max*, jouent ici aussi un rôle tragi-comique, puisque, ne menant nulle part, comme dans *Thelma et Louise* (1992) de Ridley Scott par ex. (dans lequel on retrouve, d'une certaine façon, le thème du double, par la relation qui unit les deux héroïnes), ils sont la preuve rédhibitoire qu'il est impossible de fuir, ce qui en fait est le message général de la série, cf. conclusion et note 47 *infra*. En outre, on notera que *Le Prisonnier* reprend ce qu'il est convenu d'appeler le "concept" de la série *Le Fugitif* de 1963-1967, en privilégiant le thème, sous-jacent, de la quête sur celui de la fuite, même si *Le Prisonnier* reprend le thème en quelque sorte "à l'envers", le numéro 6 cherchant à s'échapper, alors que *Le Fugitif* parcourt le pays pour rester libre. Mais il faut bien reconnaître que le pari essentiel du *Prisonnier* a été, sur le plan formel, de prendre le contre-pied du prétexte traditionnel des autres séries, du *Fugitif* à *Kung Fu* en passant par ex. par *Get-Away* au cinéma. En effet, McGoonhan garde son héros enfermé au Village pendant toute la série, au lieu de le faire fuir à travers le monde pour échapper à ses poursuivants, ce qui est une formule plus classique. Néanmoins, *Le Fugitif* comme *Le Prisonnier* représentent de réels tours de force en proposant aux spectateurs de suivre un héros qui s'enfuit sans cesse dans un cas et reste enfermé en un lieu unique dans l'autre. Ces deux formules risquaient en effet d'être très lourdes pour de longues séries, même si elles sont parfaites pour des films ou téléfilms (pensons encore une fois à *Get-Away* ou aux films sur la vie des prisons tels que *Papillon* ou *L'évadé d'Alcatraz*), voire pour un épisode de série télévisée, comme il s'en trouve par ex. un dans *Starsky et Hutch* où les héros veulent conduire une jeune femme devant un tribunal et sont poursuivis par des gangsters qui

essaient de l'empêcher de témoigner. Les séries *L'homme qui tombe à pic*, qui reprend ce dernier schéma (la course-poursuite entre des enquêteurs chargés de ramener un prisonnier et des gangsters qui veulent les en empêcher) dans tous ses épisodes, et *Raven*, qui montre un homme poursuivi par des ninjas, et qui décide de se cacher dans les îles et se trouve donc en quelque sorte bloqué, bien que volontairement en l'occurrence, en un lieu unique, comme le prisonnier, se démarquent nettement du *Fugitif* et du *Prisonnier*, car elles jouent sur les rapports humains entre plusieurs héros, comme les séries classiques (alors que *Le Fugitif* et *Le Prisonnier* mettent en scène un homme seul), et que le "concept" original de la série n'est pas vraiment dans *L'homme qui tombe à pic* ou *Raven* la fuite ou l'enfermement du héros, ce ne sont là que prétexte. Le thème central est, dans *L'homme qui tombe à pic*, les aventures d'un chasseur de primes (comme dans *Au nom de la loi* ou *Franck, chasseur de fauves*), et les aventures policières du héros dans *Raven* (qui s'inspire en cela très visiblement de *Magnum*, et aussi de *Hawaï police d'état* et de la dernière série des *Drôles de dames*, qui se situe intégralement à Hawaï). On le voit donc, dans *L'homme qui tombe à pic* ou *Raven*, le thème de la série est avant tout policier, alors que dans *Le Fugitif*, le nombre imposant des épisodes dilue l'intrigue policière, qui passe foncièrement au second plan et fait du voyage du héros un prétexte à des rencontres diverses (une série du même type est celle intitulée *Les routes du paradis*), et que dans *Le Prisonnier* le monde de l'espionnage devient identiquement prétexte à une réflexion sur l'humanité et son avenir (réflexion en partie provoquée par les développements de la technique, qui ont, comme on le sait, inquiété toute une génération d'auteurs de science-fiction, et ont notamment été stigmatisés à la télévision dans *Chapeau melon et bottes de cuir*, bien que sur le mode humoristique). Le spécificité marqué du *Fugitif* et du *Prisonnier* nous ramène donc l'identité thématique que nous venons de noter entre les deux séries et nous semble l'attester irrévocablement. D'ailleurs, si nous pensons pouvoir postuler que *Le Fugitif* a inspiré *Le Prisonnier*, c'est qu'outre le fait que l'année de fin de la première série est aussi celle du début de la seconde, *Le Fugitif* inspira plusieurs autres séries, de western et policières, dans lesquelles les héros sont toujours deux évadés. Elle inspira même *L'Incroyable Hulk*, pour le choix du thème de départ, la fuite après un meurtre. Cette problématique de la *culpa* dans ces séries renvoie à celle du péché originel, innomé, comme dans *Le Prisonnier*. De plus, *Le Fugitif* et *L'Incroyable Hulk* représentent, comme *Le Prisonnier*, la quête du *Moi*, qui passe par la reconnaissance sociale, c'est-à-dire que la reconquête d'un statut perdu, que l'on peut symboliquement appelé d'édénique, doit permettre au héros de pouvoir à nouveau assumer sa véritable identité: son nom. Cette conscience individuelle conditionnée à la position sociale, bien que dans *Le Prisonnier* elle relève plus du symbole psychanalytique que d'une véritable obédience à la notion de classes, peut dans ces trois séries être comprise comme l'aboutissement de trois données fondamentales, consécutives les unes aux autres: l'enracinement de notre gréganisme instinctif dans les structures les plus profondes de l'organisation des sociétés humaines; le baroque (très sensible dans les décors du *Prisonnier*, notamment dans le dernier épisode, aussi bien que dans le choix du village de Portmeirion) de la notion de Renommée; et la mentalité bourgeoise (qui par ailleurs est la cause de la notion de Renommée à la période baroque). Là encore (cf. *infra*), on voit que dans *Le Prisonnier*, les deux aspects de la spiritualité s'affrontent de manière étrangement paradoxale, la religiosité supportant la démonstration morale et philosophique, en même temps que sa propre critique (par la dénonciation, toujours sous-jacente et radicalement contraire à l'esprit des religions, du gréganisme et de la soumission). Nous serions ainsi tenté de rapprocher *Le Prisonnier*, par son unité de lieu et d'action (exception faite des épisodes 2, 7 et 13, où il sort plus ou moins longtemps du cadre carcéral du Village - à noter que les épisodes 14 et 15

ne nous semblent pas devoir être comptabilisés ici car, malgré les apparences, et comme nous l'expliquons dans le texte, il ne s'agit que des représentations alternatives du Village, identiquement l'ultime épisode ne nous semble pas devoir être considéré comme une exception au thème de l'unité de temps et de lieu, dans la mesure où d'une part le retour identifie explicitement le Village à Londres et les administrateurs de l'un aux députés de l'autre et d'autre part, par contrecoup en quelque sorte, la libération du Village apparaît comme quelque peu illusoire, c'est-à-dire comme une parodie des films d'espionnage à la James Bond, auquel le mitraillage final est une référence évidente, plus que comme une "happy end", c'est ce qui valut, comme nous le rappelons par ailleurs, à McGoohan de devoir s'exiler d'Angleterre pour échapper à la furie des téléspectateurs mécontents de ce "faux dénouement" -), nous serions donc ainsi tenté de rapprocher *Le Prisonnier*, par son unité de lieu et d'action, des tragédies classiques, dans la mesure où d'une part l'unité de temps apparaît, sinon dans le temps supposé de déroulement de l'action de chaque épisode, du moins dans le cadre classique des cinquante minutes (temps réel de chaque épisode) - c'est peut-être en partie pour insister sur cela que le dernier épisode est subdivisé en deux -, et d'autre part le paradigme de la tragédie classique est l'aventure d'OEdipe dans la mentalité moderne (comme en témoignent les travaux d'auteurs par ailleurs souvent d'origine religieuse, juive ou chrétienne - ce qui est aussi le cas de McGoohan, cela est important comme nous le montrons *infra* -, tels que Sigmund Freud ou René Girard, dont l'ouvrage donne un bon catalogue, cf. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Bernard Grasset, 1972, etc.). Or on vient de voir que, comme OEdipe (au moins dans l'interprétation moderne qui en est habituellement donnée), le thème du *Prisonnier* est l'*ego* et sa définition par rapport à l'Autre, mais aussi, comme nous le montrons *infra*, par rapport à un certain nombre de figures parentales, telles que la Femme, figure maternelle et castratrice (notamment dans les épisodes 2, 6 à 8 et 13 à 15), la Loi, figure paternelle du pouvoir représentée par les différents numéros 2, comme cela est très net dans l'alternance du seizième épisode entre un pouvoir exercé par le numéro 2 sur le prisonnier et le meurtre de celui-ci par le prisonnier qui devient ainsi le "père de son père". On relèvera d'ailleurs que le meurtre du numéro 2 se fait par l'ingestion forcée du contenu d'un verre, selon un procédé qui rappelle évidemment la scène finale de *Hamlet* (vers 1600-1601) de William Shakespeare, considéré par Freud comme l'équivalent moderne du mythe d'OEdipe justement. De plus, la réconciliation des numéros 2 et 6 dans le dernier épisode, grâce à la résurrection du numéro 2, évoque elle-même, là encore par contrecoup, l'union de Hamlet, de son père, de sa mère et de son oncle dans la mort (qui meurent tous empoisonnés, et pour Hamlet et son oncle tués en plus d'un coup d'épée), en même temps que la résurrection du numéro 2 met l'accent sur le fait que sa mort était symbolique (comme celle du Père) au même titre que l'incarcération au Village du numéro 6 (puisque, une fois qu'ils sont réconciliés, on s'aperçoit, du moins si l'on en croit les dernières images, que le numéro 2 est un député anglais - donc ni un ennemi ni un danger pour le prisonnier, mais au contraire un allié, sur cette ambiguïté des personnages dans *Le Prisonnier*, qui rappelle elle-même *Hamlet*, cf. aussi notes 10-11 et 41-42ss. et texte correspondant *infra* -). Il n'est pas indifférent non plus que l'avant-dernier épisode révèle que le prisonnier fût profondément marqué par un bombardement durant la guerre (dont on suppose qu'il s'agit de celle de 1940-1945), comme l'est Edward Allison, héros de *Hamlet ou La longue nuit prend fin* de l'allemand Alfred Döblin, achevé en 1946 et publié seulement en 1956. Dans ce texte, Edward, jeune soldat américain profondément marqué par la vue d'un bombardement-suicide d'aviateurs japonais lors d'un transport de troupes, est envoyé pendant assez longtemps dans une clinique britannique, avant de retourner chez lui, où fortement marqué par ce qu'il a vu et face aux mensonges de ses proches, il manque perdre la raison. C'est la

mort de ses parents qui le libérera finalement, faisant de lui un "nouveau Christophe Colomb". On rencontre donc bien là, une dizaine d'années avant *Le Prisonnier* les thèmes principaux de la série: un héros sombre, psychologiquement faible, et devant affronter les siens et ses propres visions (dans un épisode, le prisonnier avouera qu'il a quitté les services secrets suite à la découverte des horreurs qui y étaient commises). Seule la mort symbolique (et chez Döblin réelle) de ses parents sauvera le héros de sa folie. Il deviendra alors, après une longue katabase, un héros lumineux et libre car ayant, comme le prisonnier dans le dernier épisode, qui rentre chez lui, comme s'il revenait simplement de voyage (même si c'est le nain du Village, cette fois à son service et non plus à celui des forces mauvaises, qui lui ouvre, on se demandera d'ailleurs si ce nain, récurrent dans la série, n'est pas en réalité le serviteur du prisonnier, qui le transpose, à cause de sa symbolique néfaste traditionnelle, cf. note 32 *infra*, dans son univers mental psychotique). Les deux héros sont donc des *découvreurs de vérité* (au sens ontologique du terme, vérité personnelle chez Döblin, mais aussi critique, sociale et politique chez McGoohan), à l'instar de Christophe Colomb (selon la comparaison de Döblin lui-même). Plus intéressant encore peut-être, chez Döblin comme chez McGoohan, les ennemis sont les proches du héros, et c'est contre les siens qu'il doit se battre. Chez Döblin, il s'agit d'une mise en scène de sa propre vie, les Allemands ne lui ayant pas pardonné d'avoir servi sous l'uniforme de colonel français dans l'armée d'occupation en 1945. Chez McGoohan, prédicateur, c'est le moyen d'une réflexion morale et religieuse sur l'humilité, l'abandon de soi, les fausses valeurs du monde, etc., cf. ce que nous disons dans cette note *supra*.

⁵Bien que la différence fondamentale entre les deux réside dans le fait que Joseph K. ne sait pas de quoi il est accusé, alors que le prisonnier connaît parfaitement le prétexte de son enlèvement, les renseignements qu'il peut fournir. Cependant, les motifs et l'ambiance générale des deux oeuvres sont très proche. Même si le développement reste assez différent dans les deux, la référence kafkaïenne est évidente chez McGoohan, et il faut sans doute voir dans *Le Procès* une source directe du *Prisonnier* (la thématique de celui-ci se situe en effet sur le même plan que celle du *Procès*, et la morale finale en est identique). Dans son édition de Franz Kafka, *OEuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 954-955, Claude David écrit: "*C'est donc que Joseph K. a, d'une certaine manière, lui-même attiré la foudre sur sa tête. Non par une faute plus grave que celle du commun, mais par un retour sur lui-même que la plupart omettent d'accomplir. Un retour sur lui-même qui, loin d'améliorer son cas, ne fait que l'aggraver, mais qui, en même temps, change sa vie de manière définitive. Un retour sur lui-même, qui ne lui donne aucune clarté nouvelle, ni sur lui ni sur le monde, mais qui l'engage dans une aventure dangereuse, l'achemine vers des zones jusqu'alors ignorées, où ne l'attendent ni le bonheur ni le salut, mais où il est hors de doute que son destin se joue. Il a été possible de déceler la même structure dans "Le Soutier" et Le Verdict; ce rapprochement s'impose ici avec plus d'évidence encore. Joseph K., comme Georg Bendemann, est arraché tout à coup à sa bonne conscience. Sa vie, qui ignorait les problèmes, lui devient soudain incertaine et suspecte. Il avait suffi à Georg Bendemann de quelques semaines pour être convaincu de sa culpabilité et pour accepter le verdict paternel. Il faudra un an à Joseph K. pour accomplir le même chemin. Seulement, alors que dans Le Verdict cette prise de conscience était le seul contenu du récit, elle n'est, dans Le Procès, que le préambule et l'anecdote. A travers cette crise, Joseph K., va découvrir à tâtons la situation paradoxale qui est, selon Kafka, la condition de tout homme, mais que la plupart s'arrangent pour ne pas voir: il est confronté à une loi, dont la présence se manifeste à lui à chaque pas qu'il fait et convainc en même temps qu'il est incapable de répondre à ce que cette loi exige de lui. Il éprouve inséparablement, une présence et une absence; il doit obéir à une loi qui refuse de se faire*

connaître ou à laquelle il ne peut se soumettre. Il est hors la loi, quoi qu'il fasse, et donc coupable... La plupart des gens éludent l'expérience dans laquelle Joseph K. est jeté. Seul est soumis au procès celui qui le veut bien. "La justice, dira l'abbé à Joseph K., ne veut rien de toi. Elle te prend quand tu viens et te laisse quand tu t'en vas". Si Joseph K. ne répondait pas aux convocations du tribunal, aucune sanction supplémentaire ne lui serait infligée. Il s'y rend quand il veut...". En outre, comme on l'a dit, les situations et les motifs de l'oeuvre se retrouvent dans *Le Prisonnier* (la mise en accusation, la nécessité de répondre à une accusation infondée, le mutisme des juges, l'impossibilité de se défendre, le procès comico-surréaliste, le rêve éveillé, cf. le chap. intitulé *Le Rêve*, in *ibid.*, pp. 487 à 489, etc., on peut d'ailleurs voir dans la récurrence du motif du procès dans *Le Prisonnier*, au-delà de la critique de la société moderne, la mise en accusation de l'idée de *culpa*, au sens religieux, et donc de celle de rachat collectif, qui suppose la dépendance de l'individu au groupe). De fait, la relation entre le roman de Kafka et *Le Prisonnier* semble très clairement trouver son origine dans *Le Procès* (1962) d'Orson Welles. En effet, dans ce film, inspiré de Kafka donc, les trois collègues de bureau de Joseph K. qui le suivent en le saluant de manière énigmatique, et qui apparaissent à plusieurs reprises au début, ont sans doute inspiré le personnage, qui deviendra secondaire au fil des épisodes et finira même par disparaître pour ne réapparaître que dans le dernier épisode, du serviteur nain. Plus révélateur encore, dans le film, la modernité, symbolisée par les immenses bureaux où travaille Joseph K., est là déjà stigmatisée, comme elle le sera par McGoohan (par le caractère désincarné, déshumanisé de ce grand ensemble - comme aussi de celui où loge le héros - et par le flux ordonné des travailleurs qui, à heures fixes, envahissent les couloirs, comme dans nos cités modernes). Comme dans *Le Prisonnier*, la femme apparaît comme castratrice, cf. notes 34 à 40ss. et texte correspondant *infra*, aussi bien en ce qui concerne les femmes elles-mêmes (que ce soit la danseuse, la maîtresse de l'avocat ou la femme de l'huissier, toutes se donnant au premier venu et étant par là même les symboles mêmes de ce fameux "*vagin denté*" - de fait, la maîtresse de l'avocat, sorte de mante religieuse dirons-nous, est, de l'aveu même de celui-ci, attirée par tous les accusés avec lesquels elle fait l'amour -) que par l'ordinateur central qui, comme dans *Le Prisonnier*, régent en maître absolu le destin des travailleurs de l'entreprise de Joseph K. (l'immense entrepôt où travaille K. sera réutilisé dans un film contemporain sur la vie, romancée, de Kafka, dans lequel les personnages et les actions de ses romans - le château, la machine à tuer du *Pénitencier*, etc. - interviennent comme s'ils étaient des éléments réels de sa vie). Or cet ordinateur est explicitement, selon Joseph K., considéré par les informaticiens qui l'utilisent (les "*desservants*") comme une femme. La déportation du symbolisme féminin de cet ordinateur tout puissant (qu'on retrouve aussi bien dans "*Le Général*" que dans l'épisode final du *Prisonnier* - l'oncle de Joseph K., ce qui est significatif, veut d'ailleurs que son neveu demande à l'ordinateur de "*quoi*" on l'accuse exactement, cf. note 41 sur la traduction à donner à l'identique "*what*" qui détruira le Général chez McGoohan -) à la femme elle-même dans la série devient donc, au-delà du plan symbolico-psychanalytique d'involution sur lequel nous reviendrons, parfaitement clair une fois reporté au film de Welles. Chez Welles, la Justice (divinité féminine) est ainsi identifiée par Joseph K. à "*la déesse de la chasse s'égosillant*" (à noter que le dossier d'acquiescement provisoire que Titorelli, le "*peintre officiel des juges*", propose à Joseph K. est décrit comme montant et descendant, en d'autres termes donc identique à la roue de Fortune, déesse qui, sous sa forme de Victoire, est peinte par Titorelli, sous sa forme fluctuante donc, typique de Fortune, que critique fort pertinemment Joseph K. à propos de l'impartialité nécessaire de la Justice, cette critique symbolique mettant bien sûr en évidence le thème principal et par là même récurrent du film - rappelons encore que la Vénus Fortune zodiacale

est un thème iconographique et littéraire classique de la Renaissance, en réf. évidente à la triple figure de l'Astarté-Aphrodite antique, à la fois déesse de l'amour, de la mort et de la naissance ou de la prospérité civile, autrement dit de la Bonne ou Mauvaise Fortune -). On retrouvera cette déesse (c'est-à-dire à la Mort elle-même) dans les épisodes 14 et 15 du *Prisonnier*. Plus symptomatique encore, la scène où Joseph K. essaie de se justifier devant le tribunal préfigure parfaitement celles, récurrentes dans la série, puisque là déjà le héros - en l'occurrence donc Joseph K. - n'a pas la possibilité de parler, l'assistance riant ou applaudissant à n'importe quel moment sur ordre du juge (comme l'aréopage du dernier épisode du *Prisonnier* le fera sans cesse sur l'ordre répété du numéro 2). De plus, on notera que chez Welles les membres de l'assistance sont de hauts dignitaires, reconnaissables, comme le note Joseph K., à l'insigne identique que tous portent à la boutonnière, comme chez McGoohan, d'une part tous les membres du Village portent un numéro accroché à la poitrine, et d'autre part dans le dernier épisode de l'aréopage du jury sont assimilés aux Lords de la Chambre d'Angleterre (par la forme même du tribunal où ils siègent), cf. *infra* (en outre le fauteuil sur lequel trône toujours l'avocat dans *Le Procès* de Welles est identique, par son décor baroque, à celui sur lequel sera assis le prisonnier dans le dernier épisode de la série). De même, la paranoïa de Joseph K. (dans leur affrontement final, l'avocat demande même à Joseph K. s'il compte plaider la folie, nous allons y revenir), mise formellement en relation par Welles avec l'aspect normatif de la société où il vit (dont les bourreaux qui tueront Joseph K. sont explicitement considérés comme les "*pantins*", ainsi qu'il le dit avant de mourir) et avec son éducation (le père de Joseph K. l'ayant toujours culpabilisé comme il le reconnaît devant la danseuse), fait écho à l'interaction du domaine psychanalytique et du domaine de la critique sociale, tous deux étroitement imbriqués dans la série de McGoohan; et même plus, comme dans la série, où la paranoïa du prisonnier (son enfermement au village symbolisant en réalité, comme nous allons le démontrer, sa propre folie) est explicitement causé par le caractère castrateur et normatif de la société (symbolisée, comme chez Welles, par l'anonymat des personnages réduit à l'état de numéros et par l'ordinateur tout puissant), il est très clair que, Welles faisant de l'éducation de Joseph K. et de l'aspect conformiste de la société les deux moteurs de l'isolement du héros, fait par conséquent de ces deux éléments la cause même de la paranoïa de Joseph K. (comme Joseph K. le laisse clairement entendre à la danseuse lorsqu'il compare la figure punitive, et donc normative pour la psychanalyse traditionnelle, de son père à celle de l'instituteur - la figure paternelle devenant parangon de celle de l'Ordre social établi, et les deux s'associant pour faire du jeune Joseph K. un enfant mentalement "*martyr*", notion d'ailleurs explicitement soulevée par Joseph K. lui-même lors de son entretien final avec son avocat, autre figure paternelle, entretien à caractère nettement introspectif pour Joseph K., comme l'est l'affrontement final entre le numéro 2 et le prisonnier dans les deux derniers épisodes de la série de McGoohan (de fait, l'avocat devient bien l'accusateur de Joseph K., prenant alors toutes les fonctions d'une figure paternelle, comme le numéro 2 de l'épisode 17 de la série, nous reviendrons sur ce complexe jeu de rôles tout à fait révélateur chez McGoohan, d'autant qu'il mettra en place la mort symbolique du Village, et par là même la fin de l'aventure psychanalytique du prisonnier, libéré de cette figure du Père, qui n'est en fait qu'une autre expression de ses propres tensions intérieures en réponse à la pression sociale), cf. *infra*. On notera à ce propos que l'avocat chez Welles, comme on vient de le dire, et le numéro 2 chez McGoohan tiennent le rôle du père, voire du "*père sévère*" lacanien, dans ces tête-à-tête servant dans les deux cas de conclusions psychanalytiques, ainsi que l'atteste la similarité macabre et involutive des deux fins, sur laquelle nous allons revenir à la fin de cette note -). Or on l'a dit, la même critique sociale de la société moderne, où l'individu est réduit à l'état d'objet utilitaire, se

rencontre chez Welles (par la foule de travailleurs qui se presse à heures fixes dans les couloirs - ce qui va jusqu'à empêcher Joseph K. de recevoir sa jeune cousine par peur de son chef, autrement dit à cause de la pression sociale qui s'exerce en permanence sur lui sans qu'il sache jamais pourquoi -) comme chez McGoohan (les individus étant transformés en numéros). On retrouve la même problématique dans la nouvelle de Clive Barker, intitulée "*Dans les collines, les cités*", pp. 205 à 249 de *Livre de Sang*, Paris, Albin Michel S.A., 1987, où deux villages s'affrontent en des joutes sanglantes sous la forme de deux géants, chacun formé par l'entremêlement de tous les membres de chacune des communes, autrement dit nouvelle dans laquelle le devoir social est mis en cause en ce qu'il a de plus idiot et de plus abject (causer la mort inutile des hommes, des femmes et des enfants sous prétexte d'honneurs ou de gloire à des combats fratricides qui se résument en réalité à de séculaires - dans la nouvelles le combat est annuel depuis des siècles - et vulgaires batailles de clochers - la guerre étant ici assimilée à des jeux du cirque -). La scène du dernier épisode du *Prisonnier* où celui-ci monte dans le repère du numéro 1, rappelle également beaucoup l'atmosphère enfantine et paranoïaque de la scène où Joseph K. va visiter Titorelli dans sa tour (à la construction identique à la fusée du numéro 1); le passage qui relie le logis de Titorelli (qui est une mansarde dans les combles, en réf. directe au roman de Kafka, dans lequel les bureaux des représentants de la "*Loi*" sont installés dans les soupentes de la ville) au palais de justice et que Joseph K. découvre en sortant de chez le peintre a visiblement inspiré la scène finale de l'épisode 8 du prisonnier, dans laquelle il se retrouve, avec le numéro 2, dans un passage secret (symbole de l'arrachement du prisonnier au monde des "vivants", comme le dira le numéro 2), inconnu des habitants du Village et communicant avec le palais municipal; les couloirs par lesquels Joseph K. s'enfuit de cette tour, poursuivie par les enfants (symboles des Erinyes - Titorelli les nomme ainsi les "*griffes*" et les "*chatons*", identification classique dans l'Antiquité des Erinyes à des griffons, qui se retrouvera par ex. pour les Trois Gorgones vengeresses aux griffes acérées justement de *Malpertuis* de 1943 de Jean Ray - en même temps que, comme les membres du Village qui poursuivent comme des fous le numéro 6 dans l'épisode 8 du *Prisonnier*, symboles de la bêtise de la foule, menée à la mort par un chef, toujours lui-même fou, comme le Napoléon - et symbole par là même aussi bien du danger du conformisme qu'encore une fois du caractère normatif de la société moderne -, parangon de tous les chefs et père de la Mort, de l'épisode 15 - Titorelli dit ainsi également des enfants qu'ils "*appartiennent à la cour*" -), les couloirs donc par lesquels s'enfuit Joseph K., inspirés du tunnel du *Troisième homme* (1949) de Carol Reed (film dans lequel Welles tenait, ce qui n'est donc pas un hasard, l'un des rôles principaux), ont sans aucun doute possible été la source d'inspiration de McGoohan pour ceux du huitième épisode de la série (comme également, pour le symbolisme des masques, et le personnage, récurrent dans la série, du petit homme, plus ou moins implicitement identifié au croque-mort du début, *La main du Diable* de 1942 de Maurice Tourneur, cinéaste bien connu des Anglo-Saxons pour sa carrière aux Etats-Unis, d'après Gérard de Nerval, oeuvre qui nous porte d'ailleurs à voir dans la fréquence des masques et des travestissements dans *Le Prisonnier*, cf. les épisodes 3, 8 et 14 à 17 et leur interprétation *infra*, notamment cette note-ci ainsi que les notes 33ss. et texte correspondant *infra*, l'évocation symbolique traditionnelle de la Mort - mort au monde, bien sûr, pour le numéro 6 -, Mort dont le caractère invisible, dans les voyages de la mythologie antique et du folklore médiéval au pays de l'au-delà, est traditionnellement représenté par le fait que son visage se cache derrière un masque, comme d'ailleurs souvent aussi dans les oeuvres romantiques, il suffit de penser aux nouvelles d'Edgar Allan Poe); la confrontation qui suit entre Joseph K. et l'avocat est à l'origine de celle entre le prisonnier et le numéro 2 dans ce même épisode de la série (on notera qu'après cet entretien,

Joseph K. est emmené sur une plage, lieu récurrent dans *Le Prisonnier*); la confrontation entre l'avocat et Joseph K. se passe devant un écran blanc sur lequel défilent des diapositives représentant des images de tunnel (celui d'où vient de s'échapper le héros justement), ce qui a fourni l'iconographie à la scène finale de l'épisode 3 du *Prisonnier* (dont le titre, comme le principe du puzzle et des différentes possibilités, relevons-le de façon anecdotique, s'inspirent du roman *ABC contre Poirot* d'Agatha Christie). De fait, comme dans cette scène finale entre le mystérieux C (qui se révélera être le numéro 2) et le numéro 6, qui se passe dans une sorte de patio-rue à la topographie très curieuse et nettement fantasmagique (comme celle du rêve du héros dans *La Maison du docteur Edwardes* de 1945 d'Alfred Hitchcock), et comme dans la scène finale de l'épisode 8, qui peut être mise en correspondance avec la précédente, puisqu'elle se passe aussi entre un numéro 2 (cette fois c'est une femme, symbole de Mort, cf. ce que nous avons dit plus haut sur l'équation Mort-Femme-Ordinateur-Modernité - sur la femme comme symbole de modernité au XX^{ème} s., cf. notamment l'excellent ouvrage de Gilles Néret et Hervé Poulain, *L'art, la femme et l'automobile*, Paris, E.P.A., 1989 -) et le prisonnier, le dialogue entre Joseph K. et l'avocat est le suivant: l'avocat dit à Joseph K. qu'il est déjà mort puisqu'il veut (selon lui) se faire passer pour fou et que c'est là son but en tenant tête au tribunal et en parlant de complot contre lui; Joseph K. lui répond qu'en réalité c'est l'avocat et la société pour laquelle il travaille qui sont morts, car ils cachent la vérité, et que le complot c'est cela justement. Joseph K. ajoute qu'il ne veut pas se faire passer pour un "martyr", qu'il a perdu son procès et qu'il le sait. L'avocat lui demande s'il se prend pour une "victime de la société", ce à quoi Joseph K. répond qu'il est un "membre de la société", et que la conscience qu'il a de cela, les mensonges de l'avocat ou de la cour ne pourront pas le lui faire oublier. On voit donc que le dialogue entre les deux personnages est en fait celui qu'on retrouvera, exactement dans les mêmes termes, dans *Le Prisonnier*, à savoir un débat sur le rapport de l'individu à la société, et de la reconnaissance qu'il peut en attendre. Alors qu'au début de l'entretien, Joseph K. insiste (comme il le fait précédemment lors de la deuxième rencontre avec sa cousine, révélant explicitement qu'il pense que sa situation sociale le préservera de cette parodie de justice) sur le fait qu'il est directeur adjoint (autrement dit qu'il a un poste attestant son honorabilité et sa conscience sociale), l'avocat lui oppose qu'il est déjà mort, ce qui n'est pas une menace, mais signifie qu'il a fini de servir la société et qu'en voulant se battre contre le tribunal, en voulant connaître la "Loi", comme le dit l'avocat, Joseph K. s'est lui-même condamné. Ce débat entre les deux hommes, comme le début du film, dans lequel, sans qu'il sache pourquoi, Joseph K. est réveillé par des policiers qui entrent chez lui, le questionnent et veulent lui voler ses affaires, en l'accusant d'il ne sait quoi, sont révélateurs de la tension de l'époque. Il s'agit bien évidemment là d'une allégorie du macchartyisme, ce dont témoigne l'habillement typiquement américain de ces policiers nonchalants aux feutres mous (bien que le film ait été tourné en France avec des acteurs français, à l'exception d'Anthony Perkins dans le rôle principal). La "Loi" qu'on ne doit pas chercher à connaître, symbole de l'iniquité de la société contemporaine, c'est ce que Joseph K. a nommé, à propos du tableau commandé par l'Etat à Titorelli et représentant la Justice aveugle avec des ailes aux pieds (or, dit Joseph K., la Justice doit être immobile, sinon elle est inique, ce à quoi Titorelli répond que c'est un travail de commande mêlant les iconographies de la Justice et de la Victoire), la "*déesse de la chasse s'égosillant*", comme on l'a dit (cf. *supra* sur le symbolisme fluctuant de cette Justice-Fortune - de plus, lorsque Joseph K. veut prendre les livres de droit dans la salle du tribunal, il s'aperçoit qu'ils sont couverts de poussière, et quand il les ouvre qu'il s'agit de livres de photographies pornographiques, les deux éléments sont bien sûr totalement contradictoires car, si les juges amenaient là des livres pornographiques plutôt que de les garder

chez eux, on suppose au moins que ce serait pour les lire, cependant sur le plan symbolique l'aspect au premier abord poussiéreux des livres sert à marquer la mort de la Justice dans le monde moderne, ou l'univers fantasmagorique si l'on préfère, du film, et en second lieu le fait qu'il s'agisse de livres pornographiques permet à la fois de comprendre pourquoi ils ne servent à rien aux juges et sont donc couverts de poussière, mais aussi que la justice, remplacée jusque dans le tribunal par des livres obscènes, est belle et bien définitivement morte -). Propagandiste donc, la Justice contemporaine (et macchartyste) l'est, et remplace la Justice par une justice d'Etat, c'est ce que veut dire Welles. McGoohan en tirera une problématique beaucoup plus générale de critique, non pas d'un Etat particulier, mais de l'ensemble de la société contemporaine, et du statut de l'individu dans le système productif moderne. Néanmoins, la dialectique reste la même. Ainsi dans les deux épisodes (3 et 8), précédemment cités en comparaison avec l'entretien de Joseph K. avec l'avocat, le prisonnier s'oppose-t-il au numéro 2 en ce que, voulant tenir un rôle social (ce qui est très sensible dans les épisodes 4, 9 et 12 - dans le 4, le prisonnier veut être élu pour rendre la liberté à tous les autres, dans le 9, il sacrifie sa possibilité d'évasion pour aller chercher ses compagnons de fuite, qui s'avéreront l'avoir trahi, dans le 12, il souffre de n'être plus reconnu -), il considère que son devoir est celui de vigilance, alors que le numéro 2 prétend au contraire que son devoir devrait être celui de soumission à la "Loi" du Village. La question de la paranoïa, que McGoohan, définit comme la volonté d'être libre dans la société moderne, cf. *infra*: *"La série avait été conçue de manière à "laisser croire" que le Numéro 6 combattait les forces qui lui étaient opposées dans le seul but de demeurer totalement libre, et totalement lui-même. Bien entendu, c'est une chose impossible car, dans ce cas, la société serait envahie par des individualistes effrénés et ce serait l'anarchie... Mais la conclusion essentielle était que, notre principal ennemi n'est pas extérieur à nous-mêmes: c'est le Numéro 1"*, Carrazé et Oswald, loc. cit., p. 6. De plus, *"A un niveau élémentaire, nous sommes prisonniers du besoin que nous avons de nous nourrir et de dormir, sans quoi nous mourons"*, *ibid*. De même, chez Welles déjà, lorsque Joseph K. dit à l'avocat qu'il se passera désormais de ses services (car, confie-t-il à la maîtresse de ce dernier, après avoir vu un autre accusé, Bloch, ramper devant l'avocat, il ne veut pas en devenir, comme lui, le "chien"), l'avocat répond que *"Porter des chaînes est parfois plus sûr que d'être libre"* (or, selon une problématique identique à celle qu'on retrouvera dans *Le Prisonnier*, c'est en choisissant d'être libre - forme de paranoïa ou de folie donc, selon McGoohan - que Joseph K., du moins dans l'interprétation par Welles du roman de Kafka, choisira un destin tragique, comme les héros classiques, et mourra). En d'autres termes, la folie est le débat entre la volonté individuelle et la pression sociale collective, et le danger de mort (symbolique) est donc, tant au niveau individuel que collectif, double, ne vouloir en aucun cas répondre aux exigences nécessaires à la vie communautaire, ou alors abandonner sa personnalité - son libre arbitre - au profit d'une raison d'Etat suspecte (ce que rend bien la réminiscence douloureuse pour le prisonnier qu'il a d'avoir dû lancer une bombe lors de la guerre). C'est ce que nous disent concurremment Welles et McGoohan (d'ailleurs, comme le prisonnier sera pris à plusieurs reprises dans la série pour un gardien - de qui causera sa perte dans l'épisode 9 -, Joseph K. est prit chez Welles pour un juge, ce qui lui donne l'occasion, comme le prisonnier la prendra quand ce type de confusion le mettra en position de force pour développer ses idées devant une foule toujours prête à écouter ses maîtres - dans l'épisode 4 notamment -, de critiquer vertement le caractère "ignoble" de "leur" (on notera que, comme le prisonnier, il n'accepte jamais de se soumettre à la loi arbitraire des autres) système judiciaire vu de l'intérieur"). C'est pourquoi il est tout à fait significatif, pour en terminer, de constater que, pris d'une crise de folie irrépressible - rendue sous la forme d'un rire nerveux (qui

fait écho au rire de l'avocat quand il déclare à Joseph K. qu'il est plus sûr d'être enchaîné que libre, ainsi qu'au rire du numéro 2 quand le prisonnier affirme être un homme libre à la fin du générique de la série) -, Joseph K., amené par deux hommes sur une plage, meurt ou les fait mourir lors de l'explosion d'un bâton de dynamite qu'ils lui avaient lancé pour le tuer. La réponse n'est pas clairement donnée par Welles, ou plutôt, l'ambiguïté est soigneusement entretenue par lui - bien qu'on comprenne, par rapport à la typologie du film et en réf. au roman de Kafka, qu'il s'agit d'une forme de suicide (de fait, les deux bourreaux tentent, semble-t-il, tout d'abord d'inciter Joseph K. à ce suicider, celui-ci leur disant que c'est à eux de le tuer et qu'il refuse de leur simplifier la tâche, mais, lorsqu'ils lui lancent le bâton de dynamite, il ne fait aucun geste pour leur renvoyer, mais, pris d'un fou rire, se contente de le prendre en main et de se mettre debout - il s'était allongé pour attendre d'être exécuté -), ou plutôt d'une *auto-destruction libératoire*, nous insistons sur ce point, auto-destruction libératoire qui chez McGoohan deviendra encore beaucoup moins claire mais procédera du même symbolisme, cf. *infra* -, car il joue sur la double mort, évoquée lors de l'entretien final entre l'avocat et Joseph K., de la société et de l'individu, cf. *supra*. Or cette fin, curieuse si on la prend littéralement (en effet, il eut été plus simple de le tuer d'une balle de revolver - ou, comme les deux hommes voulaient tout d'abord le faire et comme c'est le cas dans le roman de Kafka, d'un coup de couteau -), se comprend sur le plan symbolique, puisque l'explosion évoque le fameux champignon atomique, la bombe venant alors d'être découvert une quinzaine d'années seulement auparavant. Bien évidemment, cette explosion symbolique finale est à l'origine de celle du Village dans la série de McGoohan, dont nous étudions la symbolique notes 24-25 et 40-41 *infra*. La fin identique du film de Welles et de la série de McGoohan (bien que celle-ci soit quand même nettement plus ludique et optimiste que celle de Welles, cf. notes 24-25 et 40-41 *infra*) révèle aussi l'impossibilité de concilier les exigences sociales avec l'individualisme, selon le principe de *culpa*-bilité attribué aux deux héros et sensible aussi bien dans la fin de l'épisode 8 de la série (inspirée, comme on l'a vu, du couloir d'échappement du logement de Titorelli chez Welles), symbole de la mort sociale du prisonnier, que dans la culpabilité que ressent Joseph K., aussi bien la culpabilité psychanalytique sur laquelle nous nous sommes attardés, que la culpabilité qu'il ressent vis-à-vis de la punition des policiers qui sont fouettés dans un réduit pour avoir tenté de le voler, et mais qui l'accusent sans vergogne.

⁶Mais aussi, de façon plus ponctuelle, la télékinésie, le "rêve éveillé" (d'une certaine manière, l'ensemble des aventures du numéro 6 en est un), etc. (on trouve même une allusion explicite aux diverses versions filmographiques de *Frankeinstein*, dans le troisième épisode, lors de l'arrivée nocturne du prisonnier au laboratoire du numéro 2). *Le Prisonnier* est ainsi assez atypique; en effet, la plupart des séries de science-fiction de l'époque (et des séries en général) ont un *concept* rigide (par ex. la rencontre avec les extraterrestres dans *Star Trek*, qui occasionne une affirmation permanente de la foi dans *Cosmos: 1999*, l'apologie manichéenne et assez simpliste de la police, associée à un certain oecuménisme racial et à une stigmatisation du mouvement hippy dans *L'Homme de fer* de 1967-1975 et 1993, la défense d'un innocent accusé à tort, par procès final spectaculaire, dans *Perry Mason*, ou bien encore le huis-clos psychologique qui fait se resserrer petit à petit l'étau sur le coupable dans *Columbo*, et dans ces deux derniers, le long prologue qui sert à situer l'action dans une vision psychologique et sociale des personnages, et qui, servant ainsi à "faire vrai" - pour paraphraser Roland Barthes à propos du roman moderne -, utilise le même procédé que les téléfilms, notamment policiers, inspirés de faits réels, etc.); comme en avait d'ailleurs *Destination Danger* (les aventures d'un espion dans des pays chauds, et le mythe patriotico-colonialiste des pays industrialisés-gardiens du monde, comme dans *Mission*:

Impossible ou même dans *Les Mystères de l'Ouest*, séries toutes deux de 1966). Ainsi, lorsqu'on a relevé, assez justement, la correspondance entre "*Obsession*" (épisode n° 14 de la deuxième saison de *Destination Danger*) et la thématique propre du *Prisonnier*, il aurait été nécessaire de préciser que cet épisode faisait partie de ce *concept* propre à chaque série. Il est courant en effet d'avoir, dans des séries policières, un épisode ou deux sur la parapsychologie ou le fantastique (c'est le cas dans *Le Saint*, avec, par ex., un épisode sur le monstre du Loch Ness, dans *Drôles de Dames*, ou même dans *Le Prisonnier*, on pense au cinquième épisode, traitant entre autres de la télékinésie). Il faut d'autre part noter que, si *Destination Danger* fournit une base évidente de données thématiques au *Prisonnier*, cf. *infra*, les deux séries sont totalement opposées; la première n'étant qu'un feuilleton manichéen au thème assez binaire de propagande britannique politico-néo-colonialiste, cf. par ex. l'excellente interprétation de Jacques Baudou, "*John Drake ou Une morale de l'espionnage*", pp. 16 à 22 de Jean Baudou et Philippe Ferrari, *Destination Danger*, Paris, Huitième Art, 1991; même si, comme on s'est souvent plu à la rappeler (et McGoohan lui-même), John Drake est un héros plus psychologique que James Bond (au-delà de leur goût commun, et très britannique, pour l'humour), cf. également l'article de Philippe Ferrari, "*John Drake: l'anti-James Bond*", pp. 28 à 30 de Baudou et Ferrari, *ibid.*, et l'entretien avec McGoohan, pp. 11 à 14. C'est justement son écart par rapport à *Destination Danger* qui, entre autres, donne, par contrecoup, son aspect atypique et très "intellectualiste" au *Prisonnier*, en marge du jeu des références littéraires ou filmographiques. On notera cependant que la plupart des héros, notamment britanniques, des années 1960-1970 sont, comme Drake, non violents. C'est le cas de Simon Templar, de John Steed et de Lord Brett Sinclair et Dani Wilde. Dans le domaine américain, il en va de même, le fugitif comme, curieusement et sans doute symptomatiquement, les héros de *Mission: Impossible* ou des *Espions* et des *Espions très spéciaux*, sont psychologues et n'usent que rarement de la violence, encore est-ce plus souvent en venant aux poings qu'en utilisant proprement des armes. Il est donc possible de considérer cette "non violence" affichée des héros de l'époque comme un effet de la censure: d'une part, le pacifisme des personnages principaux de *Mission: Impossible* ou même de *Chapeau melon et bottes de cuir* sert en réalité à opposer les héros, non violents, et les "méchants", qui, au contraire très portés sur les supplices, sont le plus souvent des dictateurs latino-américains (*Mission: Impossible*) et plus généralement des pays du tiers-monde (*Destination danger*), des espions russes ou des anciens nazis (*Chapeau melon et bottes de cuir*); d'autre part, il était sans doute impensable que des héros télévisuels, qui par définition devaient servir de modèles, offrent une image négative ou, du moins, violente, à la jeunesse. Les héros des films - le cinéma étant destiné essentiellement aux adultes (en tous les cas les enfants n'accompagnant pas forcément les adultes) - pouvaient, *a contrario*, plus facilement se permettre une certaine brutalité. Ceci n'empêche cependant pas que, comme en atteste notamment la parodie de fusillade du dernier épisode du *Prisonnier*, celui-ci soit un "anti-Bond". De fait, il est autant un anti-Bond qu'il est un anti-Drake, car, à l'inverse de ces deux héros, paradoxalement (quand on sait l'influence qu'il a eu sur toute une génération) il ne se veut pas manichéen. Mais surtout, comme on vient de l'évoquer, et de façon plus déterminante, le prisonnier n'est pas un héros favorisant la propagande anti-communiste et néo-colonialiste de l'Ouest. En cela il se distingue profondément de Drake et de Bond, et c'est sans doute cet aspect dérangeant du prisonnier qui obligea McGoohan à s'exiler un temps, pour se soustraire à la vindicte populaire, après la diffusion du dernier épisode, dans lequel les spectateurs n'ont pu découvrir aucun Docteur No, aucun Spectre, ni même aucun Klingon (les trois, comme on le sait, symbolisant les communistes, respectivement dans les séries des films de *James Bond* avec Sean Connery et dans

celle, télévisuelle, *Star Trek*). Ainsi, loin du manichéisme personnel d'un héros comme Robert Dacier ou politique comme Drake, Bond ou même les héros de *Star Trek*, le prisonnier est un héros sombre, un "chevalier de la nuit", cf. notes 11, 17 à 23 et 40-41 *infra*, et c'est là aussi sans doute pour cela que, comme Darkman, il nous touche personnellement plus intimement.

⁷ Carrazé et Oswald, op. cit., p. 6.

⁸ Le très sardonique leitmotiv (qui est en partie cause de la popularité de la série) "*Be seeing you*", qui marque à la fois une forme de politesse sociale et paradoxalement en l'occurrence, un désintérêt sardonique pour les autres (ou pour *l'Autre*, on y reviendra), le prouve. Barthes écrivait que dire bonjour faisait partie de ces *signes vides - de sens -*, qui ne servent qu'à indiquer à l'autre qu'on fait attention à lui, mais cette politesse sociale apparaît en fait comme le symbole de la pression sociale sur l'individu, anonyme et sans intérêt, numéroté. La version française, en employant une formule plus atypique et moins courante dans le langage de tous les jours, ne rend pas cette notion, pourtant importante pour McGoohan, comme le montre la dédicace finale de son entretien avec Carrazé et Oswald, op. cit., p. 8: à la question "*Mais VOUS, êtes-vous un prisonnier?*", il répond en effet "*Je suis un homme libre ET je suis un prisonnier... qui combat avec beaucoup de bonheur. Chaque jour est un commencement*" (on notera dans cette formulation le ton du prédicateur, cf. *infra* sur l'importance de la formation religieuse de McGoohan dans *Le Prisonnier* - bien que, juste à la question précédente, à propos des nombreux fans de la série, McGoohan mette en garde contre "*les cultes*" dont "*il faut toujours se méfier*" -) et, comme on dit, "*be seeing you*". Le numéro 6 est donc à la fois un animal social, prisonnier de ses propres implications sociales (c'est particulièrement sensible dans le neuvième épisode), et un homme libre de tout de voir, et donc dangereusement asocial, comme nous le répète la série, cf. note 47 *infra*. A ce propos, on notera que le générique de la série états-unienne 2267, *Ultime croisade* de 1999 de Jerry Apoian, avec Garry Cole, reprend, à l'inverse (puisque ici la question est clairement plutôt celle de l'appartenance, et non de l'éloignement par rapport à un groupe ou une nation), l'échange entre le prisonnier et le numéro 2, extrait du premier épisode et sur lequel s'ouvrent, en *voix off*, l'ensemble des autres épisodes de la série de McGoohan.

⁹ C'est évident lorsqu'on prend la peine de lire le texte inscrit sur l'enveloppe de la lettre de démission du prisonnier; on croit qu'il s'agit d'un texte "révélateur", puisque l'image va trop vite pour qu'on puisse rien voir et à cause de la multitude de signes qui la recouvrent, mais en réalité, il n'y a d'écrit que des "syntagmes" du genre "*en main propre*" ou "*personnel*". On peut donc déjà en déduire que le message immédiat du prisonnier n'est qu'un leurre, comme on le verra, il n'y a pas de camp adverse, il n'y a pas de révélation sur les motivations de la démission du numéro 6, il n'y a même pas de séquestration (autre que sociale, "*L'enfer c'est les autres...*"). C'est ainsi notamment que s'explique le faux message de l'enveloppe, qui laisse le téléspectateur toujours insatisfait sur l'impression que ces écritures (en ce qu'elles ont un pouvoir de révélation magique, cf. par ex. Marco Mostert, "*La magie de l'écrit dans le Haut Moyen Age*", pp. 273 à 281 de *Haut Moyen-Age - Culture, éducation et société*, La Garenne-Colombes, Erasmé, 1990) pourraient lui offrir un quelconque élément de réponse, se trouve en fait en face d'un canular-avertissement, qui le prévient, de manière sibylline, de chercher ailleurs l'explication du message-symbole de la série.

¹⁰ Et dans l'art, cf. par ex. le *Ballon rouge* de Paul Klee, etc., pp. 664 de Gina Pischel, *Histoire Mondiale de l'Art*, Paris, Solar, 1976, (ou bien cf. encore p. 719, la *Grande sphère* d'Arnaldo Pomodoro). En outre, sa couleur blanche, c'est-à-dire atone, indique son caractère surnaturel. L'arrêt immédiat de l'activité du Village lorsque la boule apparaît, comme son pouvoir de mort,

révèlent aussi bien la promptitude de ses intervention que son aspect inévitable et imprévisible (c'est-à-dire brusque et inopiné, ce dernier est cause de la peur qu'elle engendre), en l'identifiant ainsi à la roue de Fortune (sur la rapidité inattendue des effets de la Fortune, et son lien à la Mort, cf. par ex. Boèce, *Consolation de Philosophie*, Paris, Rivages, 1989, Pierre Courcelle, *La Consolation de Philosophie dans la tradition littéraire - Antécédents et postérité de Boèce*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1967, voir indications p. 423, Italo Siciliano, *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Age*, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1971, pp. 281 à 311, Alberto Tenenti, *La vie et la mort à travers l'art du XVème siècle*, Paris, Serge Fleury-L'Harmattan, 1983, pp. 34ss., Raimond Van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen Age*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1932, t. II, pp. 177 à 202). Ce symbolisme divin du globe (que l'on retrouve encore au XXème s., chez Fellini ou chez Philip K. Dick par ex., cf. *infra*) vient directement de l'Antiquité. En effet, dans la théologie babylonienne déjà, puis dans le mithriacisme et dans la philosophie grecque, le "globe étincelant qui nous verse sa lumière" était "l'image toujours présente de l'Etre invisible (Shamash, le dieu Soleil, équivalent de notre Yahvé), dont notre raison seule connaît l'existence", cf. Franz Cumont, *Les mystères de Mithra*, Paris, Ed. d'Aujourd'hui, 1985, p. 130. Mais on pourrait nous rétorquer que cette réf. à la roue de Fortune est un peu ancienne. Cependant, un élément important vient confirmer notre interprétation. En effet, outre le fait que l'image du cercle est reprise, dans la série elle-même, par le grand bicycle, autre emblème du Village et "logo" des badges de ses habitants, chez Dick, sans nul doute l'un des plus importants auteurs de science-fiction, la sphère, dans un nombre assez impressionnant de nouvelles pour que cela fasse sens, s'identifie à une machine (notamment de voyage dans le temps - or on sait que dans la théologie classique, le Temps est l'attribut de Dieu, l'espace étant celui de l'homme, ainsi par ex. Dick cite-t-il le *Timée* de Platon -), symbole d'une société robotisée (selon la version de McGoohan et de Don Chaffey, le rôdeur aurait d'abord dû être un véhicule amphibie, cf. *infra*), ou parfois, ce qui, à notre sens, revient au même, soit à une "boule de lumière flamboyante... dans une aura d'une splendeur chatoyante", "Comme le soleil à midi. Une forme blanche, terriblement grosse dans le ciel", soit à une prison de verre (une "bulle-monde", comme Dick la nomme - thème qui réapparaît couramment dans la littérature de science-fiction, citons par ex. la "ville-bulle" qui sert de cadre au roman de Jean-Pierre Fontana, *Shéol*, Paris, Denoël, 1976 -) dans laquelle est retenue la civilisation, par une main divine, cf. Dick, nouvelles complètes, Paris, Denoël, 1986 à 1990, *Le crâne*, pp. 18 et 186, *Le Grand O*, pp. 162 et 194, *Un auteur éminent*, p. 33, *Souvenir*, pp. 82, 160, 204, 219, 243 et 250 (dans la dernière nouvelle de ce recueil, "Le Monde de Jon", Dick identifie la sphère, en l'occurrence un vaisseau temporel, au "Moteur Premier", c'est-à-dire à "Dieu" selon la terminologie aristotélicienne, et le héros trouve dans la sphère temporelle l'explication des "visions mystiques des saints du Moyen Age", des "visions de l'enfer... et celles du paradis", cette explication "métaphysique", de l'aveu même de Dick, est d'ailleurs récurrente dans son oeuvre pour ce genre d'engins, cf. par ex. aussi "Le crâne", on ne saurait avoir meilleur preuve de l'aspect profondément religieux du symbole de la sphère dans la science-fiction), *Au service du maître*, pp. 39 (Dick parle ici du "tour de roue" pour définir les cycles de l'humanité, ce qui ne saurait nous laisser indifférents), 45, 140, 223, 235 (Dick parle de vaisseaux "oeufs", ce qui implique un caractère génésiaque de la machine - cf. notamment la naissance de Mithra -, dans ses nouvelles, la machine apparaît souvent comme antérieure, ou voulant se faire passer comme antérieure, à l'homme, cf. par ex. "La Nanny") et 300 (dans cette nouvelle, comme dans "La Nanny", Dick insiste sur le caractère belliqueux et donc, selon lui, anti-humain des robots), *L'Oeil de la Sibylle*, pp. 37-38 et 184. Ce symbolisme de la sphère ou de la boule transparente (ou blanche, "couleur"

de la lumière divine, comme dans *Le Prisonnier*) est d'autant plus évident que la sphère se retrouve, bien que sans le caractère systématique d'objet divin que semble justement lui prêter Dick, dans des utilisations approchantes chez d'autres auteurs de science-fiction de la même époque - elle sert ainsi par ex. à voyager dans l'espace pour Robert A. Heinlein, *Citoyen de la galaxie*, Paris, Presses Pocket, 1982, p. 212 -. Ainsi, chez Dick, les machines-robots cylindriques, belliqueuses et anti-humaines (Dick oppose les vrais hommes aux êtres violents et dangereux tel Adolf Hitler, symbole récurrent chez lui comme chez Stephen King - et repris par McGoohan à propos du numéro 1, cf. note 11 *infra* -, Hitler qui, selon Dick, est l'image même de l'homme-robot, c'est-à-dire privé de sentiments humains), souvent identifiées à des boules lumineuses (blanches donc, comme le rôdeur lui-même, mais ce qui correspond ici clairement pour Dick à une identification entre les sphères et Dieu, qui, selon la théologie classique, "*est lumière*", ainsi qu'on le sait), à des robots surveillants les hommes ou à des machines à remonter le temps, parfois les trois à la fois, et auxquelles sont souvent attribuées des qualités mantiques, apparaissent donc bien comme les images contemporaines de la sphère (ou de la "*roue*", puisque Dick lui-même en parle, ainsi que nous l'avons dit) de Fortune. Les sphères de Dick sont donc, comme le rôdeur de McGoohan, l'image même de la Némésis des hommes, mais cette fois, cette Némésis sphérique ne correspond plus tout à fait au symbole classique de la roue de Fortune (sur - ou sous - laquelle succombent les hommes), mais est plus précisément alors l'expression de la civilisation contemporaine, moderne Némésis en ce qu'elle apparaît comme carcérale car robotisée (et, donc, déshumanisée) - ce que McGoohan nommera, justement à propos du rôdeur, "*la Bureaucratie sans visage*", cf. Carrazé et Oswald, op. cit., p. 7 -. Sur ce symbolisme némésiaque, dépersonnalisé et macabre (sur l'aspect macabre du *Prisonnier*, cf. notamment les huitième et quinzième épisodes, que nous étudions *infra*) de la sphère dans l'iconographie de la période moderne, cf. par ex. Pascal Arnaud, "*L'image du globe dans le monde romain*", *Mélanges de l'Ecole Française de Rome - Antiquité (MEFRA)*, t. 96, 1984, fasc. 1, pp. 56 à 116, notamment p. 67; Jean-François Baillon, "*Images et imaginaire du génie scientifique à travers les portraits d'Isaac Newton en France et en Angleterre au XVIIIème siècle*", *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, Paris, n° 4, hiver 1994, pp. 25 à 29; Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastique - Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, SPADEM et Flammarion, 1981, chap. VI "*Prodiges extrême-orientaux*", 1ère partie "*Dieux extrême-orientaux, leurs supports, leurs auréoles. Divinités à bras multiples et Nâga. L'arbre de Jessé avec des personnages assis sur des calices de fleurs. Auréoles de cristal. Le cosmos transparent. L'homme dans un bocal*", pp. 194 à 202; Baltrusaitis, *Réveils et Prodiges - Les métamorphoses du gothique*, Paris, SPADEM et Flammarion, 1988, chap. 7 "*Le monde transfiguré*", 1ère et 2ème parties "*Le monde transfiguré par le cosmos*" et "*Mappemondes et cartes*", pp. 240 à 258; Ingvar Bergström, "*Homo Bulla - La boule transparente dans la peinture hollandaise à la fin du XVIème siècle et au XVIIème siècle*", *Les Vanités dans la peinture au XVIIème siècle*, catalogue de l'expo. qui s'est tenue du 27 Juil. au 15 Oct. 1990 au Musée des Beaux-Arts de Caen, ouvrage réalisé sous la dir. d'Alain Tapié, Caen, Musée des B.A., 1990, pp. 49 à 54; et Catherine Hofmann, Danièle Lecoq, Eve Netchine et Monique Pelletier, *Le globe et son image*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1995. On peut donc résumer en disant que la sphère, aussi bien chez McGoohan que dans l'ensemble de la symbolique traditionnelle (dont on trouve la source dans les cinq corps platoniciens), représente l'univers, et en l'occurrence du monde (pour la période moderne, cf. Arnaud, op. cit., et Baltrusaitis, op. cit.), qui, soumis à la Némésis divine, en offre l'image symbolique (par contamination probablement de l'iconographie de Fortune sur le symbolisme du globe) comme le ferait un miroir (cf. Bergström, op. cit.). Ainsi, comme on

l'a montré à travers l'ex. de Dick, mais on le voit de manière beaucoup plus générale, dans la mentalité populaire (dont Dick s'inspire, inconsciemment sans doute, pour attribuer à la sphère le symbolisme qu'il lui prête constamment), le globe, qui figure le cosmos, représente par conséquent, pour utiliser une terminologie aristotélicienne et avicennienne, à la fois la sphère divine (le moteur primordial) qui dirige le monde et le train du monde qui, y étant soumis, en reproduit la forme matérielle, comme en atteste toute la casuistique du Haut Moyen Âge, cf. Marie-Madeleine Davy, *Initiation à la symbolique romane*, Paris, Flammarion, 1990, pp. 160-161, 168, 173, 186, 189 et 244. Sur la persistance de cette thématique dans la littérature de science-fiction, cf. aussi, outre Dick, l'ouvrage assez caractéristique nous semble-t-il de Gérard Klein (qui d'ailleurs s'inspire peut-être du *Prisonnier*?), *Les perles du temps*, Paris, Denoël, 1983. On remarquera en outre que le veilleur de McGoohan trouve un autre écho dans les ballons, récurrents dans la série, et qui renvoient à la fois à la ductilité de la vie, à l'aspiration vers le haut (la liberté, ils sont toujours lâchés), et au monde psychanalytique de l'enfance (comme par ex. dans certaines oeuvres de Fellini). Selon Valéry, op. cit., chap. "Le "rôdeur": une bulle d'huile fortéenne", pp. 41 à 48, le motif du "rôdeur" de la série télévisée apparaît pour la première dans l'ouvrage de 1939 d'Erik Frank Russel, *Guerre aux invisibles*, Paris, Denoël, 1988, devenu célèbre (c'est un classique de la science-fiction anglo-saxonne, et il fut réédité de nombreuses fois, cf. Valéry, *ibid.*, pp. 46-47 et note 5), et fut ensuite repris par beaucoup d'auteurs, notamment de bandes dessinées. A noter également l'intéressante généalogie que Valéry donne au chap. suivant, "Echec et mat: le village ludique", pp. 49 à 53, de la fameuse partie d'échec du *Prisonnier*, même si elle peut être contestée, du fait qu'elle s'intéresse plus à une réf. iconographique à l'illustration des oeuvres de Lewis Carroll, qu'à rendre l'origine du thème macabre de la partie d'échec, comme symbole du Destin des hommes. Non seulement on la trouve dans nombre de films contemporains (antérieurs ou non au *Prisonnier*), mais encore elle est un des motifs principaux de la première partie du *Mahâbhârata*, Paris, Garnier-Flammarion, 1985, Livre II, "Les cours royales", pp. 195 à 237. L'importance du roi et de la reine dans ce jeu permet aussi de renvoyer à son aspect fortement sociologique, cf. note 30 *infra*. Pour en revenir au motif du "rôdeur", si la démonstration de Valéry semble irréprochable quant à la généalogie de ce motif (bien qu'il n'accorde, là encore guère de valeur à la réf. à la boule de Fortune, pourtant typique de l'iconographie renaissante, cf. *supra*, et que l'on retrouvera notamment chez Fellini, comme on l'a dit), sa volonté de rapprocher les thématiques de Russel et de McGoohan semble largement plus qu'abusive. En effet, tout d'abord, chez Russel, les boules sont non seulement invisibles, mais *surtout* les maîtres du monde, alors que chez McGoohan elles sont blanches (elles sont donc visibles et ont un rôle de dissuasion, en d'autres termes, elles ne tiennent pas le rôle caché du maître suprême qu'est le numéro 1 chez McGoohan et que sont les Vitons chez Russel, même si les rôdeurs du *Prisonnier* comme les Vitons ont pour objectif de détruire les déviants, les premiers obéissent à des ordres, alors que les autres sont à la fois juges et bourreaux, cependant, ces distinctions de couleurs seraient parfaitement hors de propos et ridicules pour invalider la démonstration, par ailleurs fort juste, de Valéry quant à l'origine littéraire et iconographique des "rôdeurs" du *Prisonnier*, d'autant que l'oeuvre de Russel comme celle de McGoohan est d'anticipation). De plus, les rôdeurs du *Prisonniers*, à l'inverse des Vitons, ne sont *que* des gardiens (donc des cerbères) et *non* des maîtres. Elles n'ont aucun pouvoir, ce sont de *simples exécutants*. D'ailleurs, quelle que soit l'origine réelle du rôdeur (selon McGoohan, c'est en voyant passer un ballon météo dans le ciel, après le naufrage d'un premier rôdeur qui aurait été, comme on l'a dit, un engin amphibie de type classique - mais dont on n'a aucune trace, ce qui met en doute le fait qu'un tel engin ait jamais dépassé le stade de

projet -, qu'il eut l'idée de faire du rôdeur un ballon, et selon Don Chaffey, c'est lui qui eut l'idée du ballon blanc, un jour qu'il pestait contre les fonctionnaires, dont la bêtise lui rappelait celle des ballons blancs gonflés à l'hélium qu'ont les enfants, cf. Carrazé et Oswald, op. cit., pp. 213-214, et Valéry, op. cit., pp. 41ss.), il apparaît indubitablement, quelques soient les versions (et le crédit qu'on peut leur accorder), que le rôdeur était à l'origine conçu pour être un simple robot de contrôle (de tels engins sont classiques dans les oeuvres de science-fiction), symbole, comme par ex. dans les oeuvres de Dick donc, de la lourde machine administrative, qui enferme l'homme moderne dans une espèce d'univers carcéral (comme on le voit chez Kafka, cf. note 5 *supra*, dans les nouvelles de Nicolaï Vassilievitch Gogol ou encore dans l'étrange pièce *Messieurs les Ronds-de-cuir* de 1893 de Georges Courteline). En outre, de manière plus globale, l'ouvrage de Russel, fondée sur un manichéisme politique très net entre l'Est et l'Ouest (un peu, certes, comme *Destination Danger*), mais surtout sur une mise en scène somme toute classique, au moins aujourd'hui, au vu de la mouvance des films américains de science-fiction en noir et blanc et des "comics" sur les monstres venus de l'espace (on trouve d'ailleurs chez Russel beaucoup de motifs semblables à ceux des films et des "comics", telles que la destruction de la cité, la présence omnipotente des entités dans le ciel, etc...), l'ouvrage de Russel donc reste très éloigné du projet, lui-même très influencé par la mentalité anti-conformiste, égalitaire et libertaire de l'époque (encore en prise directe avec les rêves de Martin Luther King ou de John Fitzgerald Kennedy par ex.), de démonstration psycho-sociologique de McGoohan. Il convient là aussi de souligner que Valéry a tout à fait raison de considérer le "rôdeur" comme une image inspirée du pop-art (et des "lampes à huiles", très en vogue dans les années 1960), car à côté de l'aspect sociologique du *Prisonnier*, qui renvoie à des aspirations libertaires, l'aspect psychanalytique, comme la forme toute entière, de son oeuvre, quant à elles, marquent bien plutôt la tendance de l'époque pour le psychédélisme et la recherche de soi (sensible au travers de l'engouement pour l'ésotérisme oriental, aussi bien qu'au travers de la multiplication des films "ultra" et/ou para-psychologiques comme *Orange mécanique*, *Phantom of Paradise*, ou encore les films où interviennent des psychanalystes ou des tueurs en série, comme dans *Un frisson dans la nuit* ou *L'inspecteur Harry*). Cependant, comme on l'a dit, l'oeuvre de Russel reste du domaine de la pure science-fiction des années 1940-1960, c'est-à-dire avec ses monstres galactiques, le thème de l'invasion de la terre (rappelons-nous la peur provoquée par la mise en scène radiophonique de *La guerre des mondes* par Welles), et toutes ces figures fantasmagoriques sans doute dues à la naissance d'un nouveau rapport de force mondial et au sentiment eschatologique de l'entre-deux guerres. A l'inverse, McGoohan ne nous introduit pas dans ce domaine précis de la science-fiction, qui est finalement assez proche de l'"heroic fantasy" ou des "comics", puisque finalement, malgré l'apparence, il nous place dans un domaine totalement imaginaire, ou plutôt dans un domaine où l'imaginaire apparaît comme inscrit dans le réel (il en va de même des séries *Star Trek* ou *Cosmos: 1999*, et plus généralement encore des oeuvres de science-fiction). McGoohan fait pénétrer des événements fantastiques et fantasmagoriques dans le monde réel ou du moins plausible de *Destination Danger*. C'est peut-être en cela que le cadre du *Prisonnier* a pu être interprété comme la continuation de la précédente série qui avait fait connaître McGoohan. De fait, l'espion qui voulait prendre des vacances, comme Alice, s'endort et se réveille dans un monde parallèle, avec des codes et des lois calquées sur les nôtres, mais visiblement poussées jusqu'à l'extrême ridicule. Ici donc apparaît on ne peut plus clairement la dichotomie entre Russel et McGoohan. Le premier raconte une histoire qui, certes, comme on l'a dit, relève d'une certaine façon des peurs de son temps (la guerre mondiale), mais où finalement, comme chez King (qui laisse toujours apparaître dans ses oeuvres

ses positions sur le nazisme et la politique américaine contemporaine), la démonstration morale cède très clairement le pas à l'aventure imaginaire. A l'inverse, comme Voltaire dans *Candide*, ou Carroll dans ses oeuvres pour enfants, McGoohan, largement porté par la tradition purement anglaise du non sens, invite le spectateur à réfléchir sur la société contemporaine (les quinzème et seizième épisodes traitent de la guerre comme anéantissement des principes qui différencient l'homme de l'animal - McGoohan s'oppose là à toute la théorie philosophique depuis Grotius -, alors que les épisodes 4, 6, 9, 11 et 14 s'interrogent sur la liberté individuelle dans notre société politique, et que la plupart des épisodes, mais notamment les 1, 2 et 17, en posant la question du camp des maîtres du Village, nous interroge en retour sur l'existence réelle d'un "bon côté"). De la même façon que *Le Prisonnier*, la série *Chapeau melon et bottes de cuir*, juste antérieure, mettant en scène la société occidentale, et plus particulièrement anglaise, dans ses motifs les plus caractéristiques et constitutifs (notamment l'armée et les écoles de bon goût), bien que l'utilisation de la parodie dans cette dernière série vise plus à exprimer une certaine apologie de la tradition qu'à remettre en cause les bases mêmes de l'organisation sociale (en fait foi la bataille récurrente entre le modernisme, symbolisé par les ordinateurs et les savants fous, et la tradition, symbolisée par Steed aussi bien que par les vieux militaires ou professeurs d'éducation, images désuètes et par là sympathiques - car individualisées - des institutions, à noter cependant que cette apologie des institutions deviendra un simple motif dans la seconde version, des années 1970, de la série). Finalement, on voit l'inopérant de la comparaison thématique entre Russel et McGoohan, puisque, simplement en ce qui concerne la forme, qui elle-même définit le fond de l'oeuvre (anecdotique pour la première, morale pour la seconde), on peut dire en reprenant la distinction générale de Roger Caillois, que, encore une fois contrairement aux apparences, *Guerre aux invisibles* est du domaine du merveilleux (c'est-à-dire où l'action se passe dans un monde merveilleux, ici celui de l'extrême modernité, où arrivent des événements également extraordinaires, ici le combat contre les troupes extra-terrestres qui ont de tout temps dirigé le monde sans qu'on s'en aperçoive jusqu'au moment du combat), alors que *Le Prisonnier* est du domaine du fantastique (l'immixtion dans le monde réel, ici la vie d'un espion démissionnaire, d'événements extraordinaires, ici l'arrivée au Village, espace carcéral et surtout fantasmagorique). Les gadgets du *Prisonnier* (dont notamment le téléphone sans fil) ne doivent pas nous tromper. Ils ne sont que des motifs, et de plus des motifs propres au Village (les rares fois où le prisonnier revient en Angleterre, les téléphones ont des fils, etc.). Alors que chez Russel, la science-fiction est une réalité permanente et inhérente au monde de l'avenir, résolument moderniste, qu'il évoque. McGoohan, qui joue sur l'ambiguïté aussi bien de ce point de vue que de celui du camp des maîtres du Village ou de la réalité même de ce Village, comme on le verra, cherche à fourvoyer le spectateur, car son oeuvre n'est pas de science-fiction, mais bien de morale (comme celle de Carroll, en cela la comparaison de Valéry prend toute son importance). Une fois établi ce fait, on en vient obligatoirement à constater que ce n'est pas dans la *Guerre aux invisibles*, qu'il faut chercher l'origine des motifs du *Prisonnier*, mais dans une oeuvre de George Orwell, à laquelle Valéry se contente de faire une vague réf. (comme à tant d'autres oeuvres de science-fiction). C'est dans *1984* de 1948, Paris, Gallimard, 1993, que l'on rencontre aussi bien la plupart des motifs du *Prisonnier* (autres que le "rôdeur", effectivement tiré de Russel), que l'origine de son point de vue uniquement critique et moral. Nous ne disons pas l'origine par hasard, car les tous premiers motifs du *Prisonnier*, pour la plupart abandonnés par la suite, et qui en font une réf. directe à Orwell, sont dans *1984* les statues dont les yeux vous surveillent, la propagande (et aussi la surveillance) audio-visuelle, la limitation de la vision circulaire du "télécran", l'endoctrinement, l'apologie de l'Ignorance et l'affirmation d'une Vérité

unique valable pour tous, la présence consécutive de ce monde totalitaire d'un Ministère de la Pensée, etc., mais surtout le motifs récurrent de la noyade d'un dissident et des hélicoptères qui y assistent. Or dans le générique du *Prisonnier*, comme dans la plupart des épisodes, revient ce même thème du fugitif cherchant à s'échapper du Village par la mer, et rattrapé d'une part par les hélicoptères de surveillance et d'autre part par le "rôdeur" (dans le générique, c'est la noyade du prisonnier lui-même qui est montrée). Le Ministère de la Pensée chez Orwell fait par ex. penser aux épisodes 3, 5, 6 et 8 à 12 du *Prisonnier*, dans lesquels est mise en scène, sous diverses formes, la violation du cerveau des prisonniers (on retrouvera par ex. ce motif dans le film *Fortress*) et l'obéissance grégaire du "On" (les prisonniers) à cet ordre imposé (comme le dit explicitement, à l'imitation de Martin Heidegger, le numéro 6 dans les épisodes 4, 8 et 9). On voit donc que le livre d'Orwell, à la différence de celui de Russel ne vise pas à raconter un simple récit de science-fiction, mais à poser un regard critique, et de mise en garde, contre la société capitaliste (comme il appelle lui-même le royaume de Big-Brother, divisé, comme le Village du *Prisonnier*, entre les esclaves, prisonniers, et les maîtres qui les surveillent, cf. l'épisode 4 de la série). Ainsi, comme on le verra, la morale du *Prisonnier*, qui se dirige contre la société en général (et non pas contre le bloc de l'Est, ce qui était habituel dans *Destination Danger*), rejoint directement le propos polémique (dont elle s'inspire directement) d'Orwell dans son livre (qui visait alors aussi bien le régime nazi que la constitution des deux blocs irréductibles, et donc la société "inégalitaire" en général). C'est ainsi qu'on comprendra qu'Orwell accuse la société capitaliste, comme McGoohan la société anglaise (dans sa constitution et ses institutions, cf. l'épisode 4, et son être propre, cf. les épisodes 2 et 7, où les ennemis sont explicitement les Anglais, ainsi que 1, 16 et 17), au travers de la réfutation de tous les symboles manichéens de l'Occident (cf. les épisodes 2, 4, 6, 8, 9, 11, et 14 à 17). Pour nous en convaincre, citons une partie du dialogue entre le prisonnier et le numéro 2 au tout début de l'épisode 8: "N° 2:... Vous viendrez (au carnaval)? - P.: On me laisse le choix? - N° 2: Vous faites ce que vous voulez. - P.: Dans la mesure où c'est ce que "vous" voulez. - N° 2: Dans la mesure où c'est ce que la majorité veut! Nous sommes en démocratie... en un certain sens", cité par Carrazé et Oswald, op. cit., p. 108. D'ailleurs, cette friction permanente entre la notion onto-théologique habituelle de la philosophie politique, et par suite de la politique, que le bien collectif se base sur la recherche du bien individuelle et que, pour que cela soit possible, il est nécessaire que l'Etat soit un être supérieur, investi de manière plus ou moins divine d'un pouvoir irréductible, ce que critiquant Jean-Jacques Rousseau, qu'il s'est pourtant empressé de suivre, Friedrich Hegel stigmatisait comme un visage anonyme, cette friction permanente donc se ressent très bien dans la terminologie employée lors de la conversation pré-électorale entre les numéros 2 et 6 face au peuple du Village, le numéro 2 réduisant l'individualisme du numéro 6 à une conscience nécessaire, et obligatoire envers l'institution sociale (en d'autre terme comme si la nation, le peuple, se confondait avec l'Etat, les dirigeants, et se devait d'être à la solde de celui-ci): "Il y a eu, ces derniers temps, un semblant d'opposition envers nos élections libres. C'est dangereux pour notre communauté! Et ceci reflète une acceptation des choses telles qu'elles sont!.../... Mais nous avons la chance d'avoir avec nous un nouveau venu qui semble particulièrement militant et... individualiste... Gardons l'espoir qu'il ne reniera pas son devoir envers notre communauté", cité par Carrazé et Oswald, *ibid.*, p. 66. On note la contradiction entre l'idée de liberté et le danger que représente l'opposition pour ces "élections libres". Cependant, lorsque le numéro 6 tente de faire valoir qu'il n'est pas un numéro mais un homme libre, *ibid.*, la foule s'esclaffe, l'empêchant de poursuivre, comme le fera le conseil parlementaire, qui rappelle, par sa forme inquisitoriale, les nombreux autres conseils auxquels a eu affaire le prisonnier au cours des autres épisodes, et dont

l'iconographie est calquée sur celle de la Chambre des Lords, lors de l'épisode final. Ainsi, la liberté ne s'acquiert que dans le groupe, selon la théorie onto-théologique déjà citée. C'est pourquoi le peuple, répondant au numéro 2, *ibid.*, dit que ce que doit faire le Village pour régler cette désaffection politique (visiblement plus problématique parce qu'elle est un début de révolte contre le pouvoir en place, du fait qu'elle accepte qu'il s'auto-proclame par abandon et non par plébiscite - le tissu social sur lequel repose ce népotisme semblant ainsi risquer de se désagréger -) est de "*Progresser, progresser, progresser!*", terminologie néo-communiste, qui renvoie encore à l'idée que le progrès correspond en réalité à la régression vers l'autocratie pseudo-parlementaire (le numéro 2 représentant, visiblement comme le congrès du dernier épisode, le pouvoir exécutif du numéro 1) comme dans les théories politiques de Rousseau, Thomas Hobbes, Hegel, etc. On voit donc ici bien en quoi McGoohan accuse implicitement le gouvernement anglais (comme Orwell accusait le capitalisme). Cette opposition patente entre la conscience individuelle (qui n'est pas désintéressé de l'Autre, puisque dans l'épisode 9, le prisonnier, malgré son envie de s'enfuir seul, viendra rechercher ses compagnons d'évasion, qui l'auront d'ailleurs entre-temps trahi car ils le prenaient pour un surveillant déguisé en prisonnier et venu mettre à l'épreuve leur obéissance au régime en place) et les buts politiques se ressent parfaitement dans la fin de l'épisode 8 où, pendant qu'une bergère mène le peuple qui cherche à assassiner le dissident numéro 6 (la bergère servant à symboliser encore une fois ici le gréganisme collectif du peuple face à ses dirigeants, quelque soit le régime et l'époque), le numéro 2 identifie l'irréductibilité de la volonté du numéro 6 à sa mort sociale, elle-même équivalente de la mort véritable. L'épisode 12, qui identifie implicitement l'individualisme à une maladie psychopathologique (un médecin dira au prisonnier: "*Ce que vous pouvez être soupçonneux envers nous tous*", cf. Carrazé et Oswald, op. cit., p. 154, en d'autres termes donc paranoïaque), aboutira cette identification entre mort sociale et inexistance totale de l'individu, puisque le numéro 6, "légalement" déclaré "*individualiste*" par le conseil du "*Groupe Social*" se retrouve totalement seul, sans plus personne pour lui parler. Il fait alors mine d'accepter de ce convertir, ce qui se passera devant un comité de psychologues et de psychiatres, *ibid.*, p. 157. Ainsi, le "*Groupe Social*" s'oppose-t-il donc explicitement ici à l'individu, et l'individualisme à une maladie psychiatrique. On notera enfin la similitude entre cette obligation de conversion dans la société contemporaine des dissidents au système inquisitorial (comparer par ex. à *L'aveu* et à *Z* de Costa-Gavras).

¹¹ Et c'est également pourquoi le nombre des épisodes n'a pas d'importance, et ne revêt donc, comme l'a écrit McGoohan, cf. Carrazé et Oswald, loc. cit., p. 8, pas de symbolique particulière sinon celle, que nous qualifierions de "médiante", de la renaissance, du rapport microcosme/macrocosome, et surtout de l'aspect constitutif de la société revêtue par ce nombre, cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont/Jupiter, 1988, art. "*Dix-sept*", pp. 360-361. Néanmoins, il est bien évident que si le dernier épisode se subdivise en deux (les seizième et dix-septième), ce n'est pas par hasard, et il s'agit d'une volonté délibérée de McGoohan, qui va au-delà des simples impératifs financiers dépendant du nombre d'épisodes achetés ou non par la production ou d'une manière éprouvée de faire durer le suspense; c'est pour cette raison que nous croyons nécessaire de quand même tenir compte de la symbolique du nombre total des épisodes (en effet, les onze comédiens qui se succèdent comme numéros 2 changent dix-sept fois, cf. Carrazé et Oswald, op. cit., p. 234 - on notera avec intérêt que, si les mutations successives des numéros 2 correspondent au nombre total des épisodes, le chiffre onze qui, symbolisant traditionnellement "*la conjonction des nombres 5 et 6, qui sont le microcosme et le macrocosme*", Chevalier et Gheerbrant, op. cit., art. "*Onze*", p. 705, reprend donc dans la série la

symbolique du chiffre dix-sept, correspond également à dix-sept moins six-). Il est évident, à l'inverse, que le chiffre six relève d'une symbolique très précise dans la série. "*Pour Allendy, le sénateur marque essentiellement l'opposition de la créature au Créateur dans un équilibre indéfini*", Chevalier et Gheerbrant, *ibid.*, art. "Six", p. 888. De même que ces exégètes des symboles, McGoohan comprend visiblement le 6 comme l'image de cette dualité "*indéfini*". Ainsi, le 6 désigne l'Antéchrist dans l'*Apocalypse* johannique. Or, ce n'est sans doute pas un hasard si le prisonnier est habillé de noir (symbole notamment d'anarchie, cf. note 18 et texte correspondant *infra*), même au Village. En effet, même en costume de "vacances" - veste à bordure blanche, pantalon beige et chaussure de plage -, on ne voit le plus souvent que le haut de son habit, qui reste noir (cependant, cette opposition entre le clair et le foncé dans ses vêtements peut éventuellement être vu comme servant à mettre en évidence le caractère double du personnage, qui le définit à la fois comme un homme de la rue, un anti-héros, et comme un héros manichéen et volontairement caricatural - ce qui dans les deux cas revient au même -, cf. par ex. notes 25 et 40-41 *infra*, à la fois individualiste et altruiste, ce qui lui sera fatal dans le neuvième épisode, et à la fois anarchiste et ayant besoin des autres, comme cela est très net dans la fin du huitième épisode; dans le même ordre d'idée, nous reviendrons *infra* sur l'opposition entre le numéro 1 et le numéro 6, qui ne sont au fait que les deux faces du même personnage, comme le prouvera le dernier épisode - McGoohan désigne d'ailleurs explicitement le numéro 1 comme "*l'alter-ego du numéro 6*", cf. Carrazé et Osawlad, loc. cit., p. 7 -). Il s'inscrit ainsi, non seulement dans son individualité (se distinguant des autres protagonistes), mais aussi comme un prédicateur (le noir est l'habit traditionnel des ministres du culte), mais comme un prédicateur individualiste, donc "anti-social". Il est apparaît donc comme un héros justicier de l'ombre, à l'instar de Zorro, Scarecrow (qu'interpréta aussi McGoohan, et dont certains traits le rapprochent très fortement du prisonnier, cf. note 20 *infra*), The Mask ou bien encore The Shadow. Les deux derniers épisodes nous permettront de découvrir que le numéro 6 est bien la cause de son propre malheur, à ceci près, que si l'on se reporte à l'ensemble des épisodes (et notamment à l'avant-dernier), la découverte finale du "visage" du numéro 1 s'inscrit dans un débat continue entre l'homme et ses besoins propres d'une part et l'activité de l'Etat d'autre part. Ainsi, le chiffre 6, nombre de Vénus (de l'amour charnel) et de l'Antéchrist, et du "*Di-wah*", qui désigne César-Néron (dans les lettres hébraïques) et César-Dieu (selon les lettres grecques), universalise "*la démonstration, puisque l'histoire continue après la mort du Néron historique, non sans que de nouveaux Néron surgissent, et (permet) de voir dans le chiffre de la Bête le symbole du pouvoir ou de l'Etat-divinisé*", *ibid.*, pp. 888-889. En d'autres termes, "*l'Hexaemeron biblique... (est) le nombre de la création, le nombre "médiateur" entre le Principe et la manifestation*", *ibid.*, p. 889. Il n'est pas inutile ici de rappeler que McGoohan a reçu une formation de théologien, ce qui permet de comprendre le symbolisme qu'il peut donner aux chiffres dans son oeuvre. D'ailleurs, il le prouve lorsqu'il écrit qu'il aurait voulu qu'il n'y ait que sept épisodes à cause "*de la nature du "monstre"*", Carrazé et Oswald, loc. cit., p. 8; car il s'inscrit alors dans la double symbolique du chiffre 7, cf. Chevalier et Gheerbrant, op. cit., art. "*Sept*", pp. 860 à 865, chiffre de la réunification, du Ciel, de la plénitude de l'être (de la "*totalité humaine*"), mais en même temps de la peur devant le passage du connu (le monde matériel) à l'inconnu (le monde spirituel du divin), et la symbolique du chiffre 6, celle de l'opposition entre l'homme et l'Etat, entre la manifestation et le Principe. McGoohan, cf. Carrazé et Oswald, loc. cit., pp. 6-7, nous donne d'ailleurs la clé de cette double symbolique, lorsqu'il dit que le Village est le symbole de ce qui enferme chacun de nous et que le numéro 1 est la face cachée de nous-même (qu'il compare à Hitler) qu'il nous faut combattre. Il est évident que ce numéro 1, dont il précise qu'il essaie de gouverner le Village, est

ce Village même, ce quelque chose qui nous possède. A l'inverse, dit-il, le numéro 6, "*totale­ment lui-même, totale­ment libre*", est le symbole de l'anarchie, impossible à vivre pour une société, faute de quoi elle se vouerait à sa propre destruction (sur cette opposition entre l'individu et la société, bien connue de la psychanalyse - notamment en ce qui concerne la formation et la socialisation de l'*ego* chez l'enfant - et de la linguistique, cf. par ex. Barthes, *OEuvres complètes*, Paris, Seuil, 1994, t. II, pp. 1599 à 1613, et *Encyclopaedia Universalis*, Paris, éd. 1968, t. 6, art. "*Enfance - Nouvelles perspectives psychanalytiques*", pp. 218 à 222). Enfin, notons que McGoohan, interrogé sur les logos de la série (les "*gimmicks*") les interprète comme les "*paraphrases symboliques de certains faits de société*", qui renvoient à des "*références politiques et sociologiques*". On voit donc, à travers la simple symbolique des chiffres, que l'opposition irréductible entre l'individu et la société s'organise autour d'une psychomachie intérieure entre l'homme et ses propres aspirations, qui, par contrecoup, se trouvent en butte à la volonté collective (cette opposition, d'origine religieuse entre vie active et contemplative semble-t-il, reprend en fait, si l'on se reporte aux propres paroles de McGoohan précitées, l'opposition du *Contrat social* de 1762 de Rousseau entre le bien de tous, qui provoque l'anarchie, et le bien collectif, qui, à l'inverse de ce que Rousseau ou Hobbes postulent, réduit l'individu à un numéro contraint par le pouvoir arbitraire et anonyme d'un absolutisme plus ou moins démocratique, comme le montre McGoohan). Notons enfin que, d'une part, l'on retrouve le symbolisme de la plénitude de l'esprit réconcilié avec lui-même, mis en scène dans les deux derniers épisodes de la série, à travers les figures respectives et complémentaires du numéro 2 et du numéro 12 (comme nous le disons dans le texte), cf. Chevalier et Gheerbrant sur l'hexagramme chinois, loc. cit., p. 889, et que, d'autre part, l'irrésolution de l'opposition existentialiste entre l'individu et la société, révélée chez McGoohan par le chiffre "paradigmatique" 6 (dont l'importance est relevée par le geste de la main en forme de 6, sorte de salut militaire et donc "absolutiste", que les prisonniers utilisent pour se dire bonjour), trouve sa conclusion insatisfaisante (de fait, McGoohan, après la diffusion du dernier épisode, fut contraint de s'exiler pour échapper à la vindicte populaire) et "sartrienne" dans la découverte de la gémellité du numéro 6 et du numéro 1, elle-même associée à la révélation finale, bien qu'encore implicite, de l'identification entre le Village et l'Etat (et la société) anglais: dès le premier épisode, non seulement le prisonnier dit explicitement au numéro 2 "*je suis avec vous*" (ce qui, si cette phrase était toute seule, pourrait passer, comme il est logique de le penser, pour de la pure forfanterie, le prisonnier prêchant le faux pour connaître le vrai), mais encore dès cet épisode, son ami, agent secret comme lui mais ici aux ordres du village, le trahi, et dans le deuxième épisode, ce sont ses chefs eux-mêmes qui le trahissent à leur tour; en outre, ce qui est plus significatif encore, dans le dernier épisode, l'assemblée devant laquelle comparait le numéro 6 affecte, comme nous l'avons dit, l'aspect de la Chambre des Lords, et le numéro 2, après être sorti du Village, ira reprendre sa place au Parlement de Londres, cf. conclusion *infra*. Ajoutons que, dans le même ordre d'idées, il serait sans doute non moins intéressant d'établir le rapport typologique qui préside à la succession des épisodes entre eux. Ceci permettrait en effet, nous semble-t-il, de révéler la trame "inter-textuelle" de l'oeuvre. Cf. enfin *Le Rôdeur*, op. cit., pp. 4 à 8, sur le symbolisme macabre (qui rejoint celle du noir, comparer *ibid.* et texte *supra* de cette note ainsi que, par ex., note 20 *infra*) des chiffres 6 et 7 (7 étant l'addition du 6 et du 1, autrement dit du chiffre du prisonnier et de son double, le chef invisible du village - sorte de métamorphose du *Léviathan* de Hobbes -), chiffres récurrents dans *Le Prisonnier* (jusque dans l'immatriculation de la Lotus Seven et la date de naissance de McGoohan, et l'année - 1967 - du début de la programmation de la série), comme le montrent les analyses excessivement pertinentes de l'article "*Qui est le chiffre 6?*", *ibid.*, n° 16 à 18. A noter,

cf. *ibid.*, n° 16, pp. 5 à 8, que leur symbolique macabre (McGoohan avait même originellement écrit deux versions de l'épisode final, dont un dans lequel le numéro 6 mourait) se rencontre déjà dans l'épisode "Obsession" de *Destination Danger*, cité note 6 *supra*, et que le thème général du *Prisonnier* semble lui-même s'inspirer de la nouvelle "Sept Etages" de Dino Buzzati, comme en témoignent à la fois le cadre médical et le caractère de critique sociale des deux oeuvres, ainsi d'ailleurs que le fait que les deux héros soient "réduit(s) à un matricule" et que les lieux du dénouement respectif de chacune des oeuvres soient chez Buzzati le "premier (étage), réservé aux malades en phase terminale", *ibid.*, loc. cit., p. 4, et dans *Le Prisonnier* une sorte de grotte à l'intérieur de l'île (tous deux lieux psychanalytiques traditionnels de régression dans le ventre maternel). De plus, *Le Prisonnier* s'inspire peut-être même de l'adaptation télévisée française de 1963 de la nouvelle de Buzzati, intitulée *Un cas intéressant*, dans laquelle le septième étage (symbole, évidemment parodique, du Ciel chez Buzzati) était devenu le sixième étage (symbole négatif, comme nous l'avons dit, s'accordant sans doute mieux, dans l'esprit du scénariste, à la critique sociale de la nouvelle). Il est également fort intéressant de remarquer que le numéro 6, anti-James Bond évident (de l'aveu même de McGoohan - bien qu'il donnasse aujourd'hui une version plus pragmatique de son refus de jouer le rôle de Bond, cf. *ibid.*, p. 27), évoque implicitement le fameux matricule 007 (sans toutefois les deux zéros qui désignent le "permis de tuer", relevons-le quand même, par rapport au caractère pacifiste du numéro 6 - là encore explicitement revendiqué par McGoohan, cf. par ex. Carrazé et Oswald, loc. cit., pp. 6 à 8 -).

¹² Et directement inspirés de *Destination Danger* et du fameux "M 9".

¹³ Cet épisode trouve d'ailleurs probablement son thème dans *Mon espion à la Havane* de 1958 de Graham Green, cf. Baudou et Ferrarri, op. cit., p. 204.

¹⁴ On a en effet un peu vite taxé cet épisode, ainsi que les treizième et quinzisième, de briser avec l'univers de la série. C'est d'ailleurs pour cela qu'ils n'ont bénéficié d'une version française que très tardivement (en fait, à la période de la sortie en vidéo de la série). Or, à l'inverse des premiers épisodes de *Columbo* par ex. où il est sensible que certains dénouements un peu trop théâtraux venaient du manque de définition du personnage central et de l'univers de la série, ces trois épisodes du *Prisonnier* sont quasiment les derniers, et correspondent donc plus à une volonté symbolique (voire baroque) de McGoohan qu'à un manque de goût ou à un moment d'essoufflement. Et ce même si lui-même reconnaît que le quatorzième épisode lui a permis de réaliser son vieux rêve, jouer dans un western, rêve qui deviendra vraiment réalité en 1975, lorsqu'il jouera dans *Un Genio Due Compari E un Pollo* de Damiano Damiani. C'est pourquoi dans le treizième épisode, le village de Kandersefld rappelle vaguement celui de Portmeirion, dont le nom apparaît lorsqu'il l'écrit sur une lettre, cf. Carrazé et Oswald, op. cit., p. 164. Ainsi, le Village, élément psychanalytique comme on l'a dit, ferait en réalité partie des souvenirs du numéro 6.

¹⁵ Cf. Baudou et Ferrarri, op. cit., pp. 31 à 34.

¹⁶ Cf. *ibid.*, notamment les épisodes numéro 24 (sur le thème du double - le titre de l'épisode est d'ailleurs *Le Prisonnier*), pp. 72, et 14, pp. 149 à 155, ou bien cf. encore pp. 199.

¹⁷ Cf. Carrazé et Oswald, loc. cit., p. 6.

¹⁸ Cf. Chevalier et Gheerbrant, op. cit., art. "Noir", p. 674.

¹⁹ *Ibid.*, p. 673. On pourra aussi noter le symbolisme maternel du noir, *ibid.*, pp. 671 à 674, ce qui pourrait alors renvoyer ici au problème essentiellement oedipien du rapport à la femme, cf. notamment note 34 *infra*.

²⁰ En outre, le nom même de "*Scarecrow*", qui signifie littéralement "Epouvantail", insistait déjà sur l'aspect double, ambigu et atypique (voire, sinon asocial, du moins inquiétant et personnaliste - au sens philosophique du terme, comme le prouve la définition de son caractère dans le téléfilm) de ce justicier bien particulier (en effet, la série peut apparaître étrangement sanguinaire pour un divertissement pour enfants, rappelons de James Neilson la réalisa pour les studios Walt Disney). Si l'on ne peut certes pas faire de ce téléfilm diffusé en trois épisodes une source directe du *Prisonnier*, il est indéniable pourtant qu'il possède avec lui une parfaite unité logique.

²¹ Il s'agit en fait d'un mélange complexe d'obédience à la tradition anglaise du non-sens et de l'absurde, et de scission *consciente* avec l'"ordre du récit" romanesque. On peut d'ailleurs noter à ce propos l'opposition entre la vision de la jeunesse dans *Le Prisonnier*, où le point de vue est plutôt complice (notamment dans le dix-septième épisode, que ce soit par la similitude entre les doléances du jeune hippy et celles du numéro 6, ou par le fond sonore très moderne pour l'époque, puisqu'il s'agit des Beatles), et dans *L'Homme de fer*, où elle est littéralement stigmatisée, cf. note 6 *supra*. (En outre, le jeu mathématique que nous proposons sur les numéros des prisonniers nous paraît se justifier par la référence implicite de l'univers de la série à celui des livres pour enfants de Carroll - cf. notamment le quinzième épisode, étudié *infra* -, dans lesquels se multiplient les calembours géométriques et algébriques.)

²² On insistera sur l'importance toute particulière de deux caractères de l'oeuvre: d'abord le fait qu'on ne sache pas pourquoi le prisonnier est incarcéré; ensuite le symbole psychanalytique du Village. La combinaison de ces deux clefs permettrait à elle seule l'interprétation concluante de la série. Si on rapproche la série du *Procès* de Kafka et de sa version filmique par Welles, cf. note 5 *supra*, on s'aperçoit que le fait que la cause de l'incarcération du prisonnier reste inconnue (il n'a pas trahi, et somme toute on lui demande des renseignements dont il apparaît clairement que, même s'il acceptait de les donner, leur révélation ne provoquerait pas pour autant sa libération, puisque l'ensemble des autres prisonniers, qui ont accepté leur sort - et donc de fournir des renseignements aux chefs du Village -, y sont toujours retenus), on s'aperçoit donc que le fait que la cause de l'incarcération du prisonnier reste inconnue atteste le caractère symbolique de l'oeuvre: comme celles de Kafka et de Welles (ou plutôt de celle de Kafka par le biais de celle de Welles), elle est une critique de la société normative contemporaine (c'est-à-dire d'une société de masse dans laquelle l'individu est fiché par et obéi aux ordres d'une administration tentaculaire et "*aveugle*", comme le note très bien Welles, cf. note 5 *supra*). Le Village, cité carcérale grotesque dans la série de McGoohan (puisque'il s'agit d'une Village de vacances) fait directement référence à la société de masse (dont une des caractéristiques en cette fin des années 1960 sont justement les vacances - Welles préféra symboliser la société contemporaine par ses H.L.M., et, antérieurement, mais cette fois dans une optique libérale et bourgeoise, Herbert-Georges Wells dans *The Time Machine* de 1895 critiqua la société contemporaine, non plus parce qu'elle était inégalitaire, injuste et arbitraire, comme Emile Zola, Kafka, Welles ou McGoohan, mais parce qu'elle était essentiellement prolétaire -); mais cité archétypale et sommaire, comme chez Kafka ou Welles, le Village est en fait, comme nous le disons dans notre texte, un symbole psychanalytique traditionnel, servant à analyser la personnalité de celui qui le représente. Le fait que tous les organes du pouvoir y soient représentés en fait donc le symbole même d'une réalisation névrotique de la société elle-même (les différentes architectures permettant, par contrecoup, de qualifier l'aspect idiosyncrasique - et donc psychanalytique - de ce symbole). Ainsi, le Village se définit doublement comme l'expression d'un cauchemar au sens freudien du terme. Nous avons vu que, de manière très évidente, les différents personnages de la série apparaissent comme des êtres que le prisonnier a rencontré dans sa vie

réelle ou comme des expressions de ses propres fantasmes névrotiques, voire peut-être même comme les figures paternelles de médecins et de psychiatres (c'est notamment le cas du numéro 2 dans l'avant-dernier épisode). Mais même sans tenir compte de cela, on peut néanmoins affirmer que, comme Sigmund Freud dans *Die Traumdeutung* (1900) définissait le cauchemar comme un exutoire de l'esprit combattant ses propres censures, de même le Village, dans un premier temps apparaît comme l'image emblématique - et donc *censurée* - des névroses propres au prisonnier, et, dans un second temps, si on reporte ce symbolisme "canonique" du Village d'une part à son modèle (les "villages de retraite" pour les espions) et d'autre part à l'ensemble de la série pris dans sa volonté de critique sociale évidente, le Village ne se définit plus simplement comme l'expression des névroses individuelles, serait-ce face à la société contemporaine, mais bien comme l'expression de la *censure* sociale sur l'individu. Ainsi, McGoohan transforme, à partir de la ré-interprétation du *Procès* par Welles et du modèle des camps de retraite pour espions, le canon psychanalytique usuel du Village en symbole de la censure sociale, sans doute par la ré-interprétation de la notion de censure du rêve chez Freud, ré-interprétation elle-même à la fois basée sur la longue tradition du non-sens anglais, comme McGoohan le laisse très clairement entendre dans son entretien, cf. Carrazé et Oswald, loc. cit., p. 6, et sur la question "pourquoi", récurrente dans l'oeuvre (puisque'on la retrouvera, explicitement mise en rapport avec l'emblème de la modernité des années 1970, l'ordinateur du "*Général*" - ordinateur également récurrent sous cette forme d'entité toute puissante, innommée et néfaste dans la série anglaise contemporaine *Chapeau melon et bottes de cuir* -). Or ce "pourquoi" ne pose plus chez McGoohan, qui faillit être pasteur (et était donc plus qu'un autre préoccupé dans ce début des années 1970 par la relation de l'être à l'avoir), la question du rapport de l'homme à Dieu, mais celle de l'homme à la société, normative et carcérale - c'est-à-dire qui *censure* -, ce qui explique que, comme chez Kafka, le héros soit accusé sans raison (la même problématique se retrouve d'ailleurs aussi dans *L'Etranger* de 1942 d'Albert Camus). Cf. aussi note 24 (ainsi que notes 33-34 et texte correspondant) *infra* à propos de ce passage d'un symbole purement psychanalytique à la critique sociale la qualité schizophrénique du prisonnier (la schizophrénie se définissant non seulement, certes, comme un complexe de persécution, mais aussi et surtout se manifeste, pour ce qui nous intéresse, par une conscience accrue des injustices et des horreurs du monde tels notamment que la guerre, la violence et la souffrance qu'elle provoque, le sort des minorités et leur mise à l'écart de la société, la solitude, la discrimination sociale et/ou raciale,...).

²³ En plus de la couleur de sa tenue, qui est une marque évidente d'irrespect des règles sociales (le noir étant réservé au veuvage ou aux prêtres) et d'anticonformisme, cf. note précédente (en outre, le noir est une image de l'inconscient - thème qui sous-tend toute la série -, cf. Chevalier et Gheerbrant, loc. cit., p. 674), sa veste ouverte montre symboliquement les attributs virils du prisonnier, comme la position écartée des jambes dans les rites de domination des grands singes (sur le problème plus général de l'apparence sociale et du "*mépris*" de leurs "*conventions*", cf. par ex. Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970, pp. 54 à 56). Paradoxalement, les faiblesses qui le caractérisent - aussi bien le fait de ne pas prendre de sucre à cause de problèmes de santé (donc par peur, comme le lui fait sentir le numéro 2, bien qu'en réponse, le prisonnier additionne son thé de plusieurs morceaux de sucre), que ses phobies d'origine infantiles ou dues à la guerre qui nous sont révélées dans l'avant-dernier épisode, ainsi que ses doutes, sa peur qu'on ne le regarde pas, sa faiblesse passagère vis-à-vis de son double dans le cinquième épisode, etc. - contribuent à définir ce caractère manichéen. En effet, ses déficiences font de lui un anti-héros manichéen ou, pour ne pas user d'un oxymoron, un héros tragique (solitaire, sombre, taciturne et voué à l'échec - son

évasion finale n'étant qu'un leurre, ainsi qu'on le verra - comme le romantisme du XIX^{ème} s. en a donné beaucoup), cf. aussi notes 18 à 21 *supra*. On notera, en marge de ceci, que le prisonnier, en ayant peur de prendre du sucre, s'identifie au numéro 2 (on verra que le numéro 6 et le numéro 1 ne font qu'un, McGoohan se plaisant à intervertir les symboles, le 6, chiffre de la dissension et du Diable devenant celui du héros, et le 1, chiffre de l'unité, celui de l'aspect négatif, castrateur et involutif de l'*ego*, ce qui n'a rien d'étonnant, selon la définition que nous venons de donner du prisonnier comme d'un "anti-héros manichéen"). En effet, l'un des numéros 2 boit du lait et a peur des microbes, et dans l'avant-dernier épisode, le numéro 2 qui voulait pénétrer l'esprit du prisonnier en devient fou. Un cas étrangement similaire se rencontre dans le troisième épisode. Dans le dixième épisode, le numéro 2, qui voulait vaincre le numéro 6, est également vaincu par lui. On comprendra cette identité entre le numéro 2 et le numéro 6 de la même manière qu'on a comprise celle entre le numéro 6 et le jeune hippy, à savoir comme l'expression du caractère double et ambigu du numéro 6. Le numéro 2, une fois acceptée l'idée que le numéro 1 et le numéro 6 ne font qu'un, n'est lui-même que la manifestation tangible pour l'esprit du prisonnier du monde extérieur qui se veut normatif, et se définit donc comme tel chez McGoohan (sous la forme, peut-être, des psychiatres, dont nous notons *infra* la récurrence symptomatique, du moins est-on libre de l'imaginer sans que cela soit contraire au sens général de l'oeuvre). D'un autre point de vue, le numéro 2 (qu'il soit le psychiatre qui veut normaliser le malade contre sa propre volonté et pourtant, pense-t-il, pour son bien, ou qu'il soit la marque de l'*ego* négatif du héros, ce qui dans les deux cas revient au même, puisque d'une manière ou d'une autre, c'est toujours l'esprit du héros qui lui fait du mal, qu'il s'oppose à l'ordre social ou à ses propres volontés dans un conflit de dédoublement de la personnalité), le numéro 2 donc, en tant que "bras" visible du numéro 1 (qui, notons-le, selon cette interprétation reste toujours esprit), est à plus d'un titre un alter-ego du numéro 6. Une telle exégèse psychanalytique de la série, cf. notes 11 à 14 et 38 à 47 *infra*, prend toute sa valeur quand on considère que le numéro 1, en tant qu'esprit (du numéro 6) justement, est informe (il n'a pas de visage propre, puisqu'il se cache derrière une série de masques), et que dans le dernier épisode il est à la fois un sein maternel (le siège central du Village est une grotte, symbole maternel et involutif par excellence) et un oeil qui s'ouvre et se ferme (oeil unique monté sur une sorte de gigantesque tube, là encore double symbole vulvaire). Ainsi, en tant que oeil, le numéro 1 se définit à la fois en tant qu'âme (âme du Village et du prisonnier) et en tant que matrice originelle (l'oeil unique du sexe féminin - on sait que l'image de l'oeil, bien qu'apotropaïque, a, depuis l'Antiquité, été associé à celle de la sexualité, comme en témoignent notamment les mosaïques romaines représentant des phallus terminés par des yeux, ce qui pourrait symboliser la combinaison des principes mâle et femelle -).

²⁴ Comme les feux d'artifice d'*Ulysses* (1922) de James Joyce, qui semblent bien avoir inspiré McGoohan.

²⁵ On peut aussi interpréter la fin du *Prisonnier*, et le jaillissement de la fusée qui semble détruire le village, comme le symbole de l'anarchisme de la série (ce que confirme l'atmosphère hippy du dernier épisode), cf. notes 40-41 *infra* (de même par ex., le jeune homme en haut de forme du dernier épisode, en tant que double du numéro 6, ou l'habit noir du prisonnier peuvent aussi être interprétés comme des symboles d'anarchie). Cependant, l'aspect phallique des images de destruction du Village (notamment en de qui concerne celui de la fusée) se retrouve très clairement dans la nouvelle, largement postérieure à la série (puisque'elle fut publiée pour la première fois dans le n° 24 de la revue *Fiction spéciale* en Août 1984) et qui semble bien s'en inspirer, "*Rien qu'un peu de cendre, et une ombre portée sur un mur*" de Jean-Pierre Andrevon, pp. 27-28 de *La*

Frontière éclatée, t. 3 de la coll. "La Grande Anthologie de la Science-Fiction française" par Klein, Ellen Herzfeld et Dominique Martel, Paris, Le Livre de Poche, 1989. Dans la nouvelle, ces images identifient pour le lecteur le "sur-ordre" destructeur de la société moderne; leur anéantissement, quant à lui, représente donc, comme dans le *Prisonnier*, un nouveau souffle pour l'humanité. Ceci n'est pas contradictoire, tout au contraire, avec l'interprétation de la destruction de ces symboles dans *Le Prisonnier* - ou dans la nouvelle d'Andrevon - comme une marque d'anarchisme, mais la comparaison entre les deux oeuvres doit néanmoins nous porter à considérer en premier lieu, ainsi que nous le disons notes 39 et 41 et texte correspondant *infra*, la présence de ces symboles dans la série de McGoohan comme une représentation du totalitarisme politique de la société qui veut dominer l'individu par tous les moyens (notamment guerriers), et leur anéantissement comme une allégorie phallique. McGoohan le dit d'ailleurs explicitement: à la question "Dans la série (*Le Prisonnier* donc), il n'y a que peu de violence dans la plupart des affrontements et, lorsqu'ils sont verbaux, ils paraissent se passer entre gentlemen: le jeu du chat et de la souris. Pourquoi?", il répond: "Cela ajoute, je l'espère, un peu d'humour ici et là. Une prise en compte amusée du ridicule est une arme de survie importante. Mais il vient un moment où la révolte est nécessaire. Dans le dernier épisode, "Fall Out", le temps n'est plus à la gentillesse. Il y avait des mitraillettes, et les gens mouraient. C'était l'heure de la Révolution. Les Français connaissent cela: "Allons enfants..."", cf. Carrazé et Oswald, loc. cit., p. 7. On peut à ce propos se demander si c'est un pur hasard que, dans le premier épisode de la série - qui s'inspire en cela d'un certain nombre d'épisodes de *Destination Danger* (*Colony Three, View from the Villa, To Our Best Friend, The Cooler*) qui donnèrent très visiblement la trame thématique générale de l'oeuvre - le prisonnier, arrivant au Village, soit confondu dans le premier épisode avec un membre de l'Europe de l'Est, qu'il s'évade avec une Russe dans le deuxième, et "Que la langue internationale (soit) le français", cf. *Le Rôdeur*, n° 16, loc. cit., pp. 20 et 22. Une autre voie s'ouvre cependant à nous, si l'on considère le symbolisme phallique et anarchique du jaillissement de la fusée comme la marque paradoxale d'un complexe oedipien et macabre de retour "intra-utérin" (comme il en existe de nombreux dans la mythologie grecque classique, cf. notamment la "somme" sur le sujet de Georges Devereux, *Femme et Mythe*, Paris, Flammarion, 1988). Dans cette condition, on comprend que McGoohan ait pu penser à faire mourir son héros dans l'un des deux scripts originels pour le dernier épisode, cf. *Le Rôdeur*, n° 16, loc. cit., p. 5, ainsi que note 12 *supra* et conclusion *infra*. La mort du numéro 6, pendant macabre à la fin phallique et jouissive finalement adoptée par McGoohan, s'inscrivait dans cette même critique sociale, où le "mauvais côté" n'étaient plus les Soviétiques ou les dictatures du Tiers-Monde (comme cela était notamment le cas dans *Destination Danger* ou dans l'archétype des séries d'espionnage de l'"impérialisme occidental" - pour reprendre une terminologie en l'occurrence parfaitement adaptée -, à savoir les *James Bond*, cf. *infra*), mais le rapport du *Moi* à l'Autre, ou plus exactement du *Moi* profond et caché, inhibé et parfois paranoïaque (McGoohan va jusqu'à le comparer à Hitler, cf. notes 10 et 11 *supra*, ainsi que par ex. Roland Topor, "Le plus grand film de science-fiction de tous les temps", p. 10 de Carrazé et Oswald, op. cit., sur ce que Topor considère avec assez de justesse comme la réponse paranoïaque du prisonnier à la "schizophrénie ambiante" des autres et du quotidien) - le *Soi* -, à l'Autre, infernal et perpétuel agresseur (les rapports sociaux étant toujours ressentis d'abord comme conflictuels, comme on le sait, et ainsi que la psychologie des jeunes enfants dès le moment critique de privation du sein maternel l'a très explicitement démontré), cf. là aussi plus précisément conclusion *infra*. McGoohan dit ainsi du rôdeur: "La ballon représentait la peur la plus grande de toutes, celle de l'Inconnu. Ou l'incursion dans votre vie privée. Ou encore la Bureaucratie sans visage. A vous de

décider. Quant à moi, je trouve particulièrement angoissant le fait que ma vie soit inscrite, quelque part à Washington, dans la puce d'un ordinateur, et qu'il suffise qu'une secrétaire tape sur quelques touches pour que j'apparaisse sur un écran", cité par Carrazé et Oswald, loc. cit., p. 7.

²⁶ Cf. Chevalier et Gheerbrant, op. cit., art. "Masque", pp. 614 à 618.

²⁷ Ibid., p. 615.

²⁸ La preuve en est que le corps n'intervient qu'en tant que stimulus, en quelque sorte complémentarément à l'absence évidente de violence dans l'oeuvre. Le corps ne se fait connaître au prisonnier, ne se rappelle jamais à lui, que pour lui faire prendre (ou reprendre) conscience; c'est le cas à la fin du quatrième épisode, ou bien dans le cinquième. Dans celui-ci, le rôle de révélateur de la blessure que le numéro 6 s'est faite à la main est très proche d'une scène de la fin d'*Ipcress - Danger immédiat* de 1965 de Sidney Furie. Il faut noter à ce propos que le prisonnier doit sans doute autant à Drake qu'à Harry Palmer, espion également britannique qui fut le héros de deux autres films (*Mes funérailles à Berlin* de 1966 de Guy Hamilton, et *Un cerveau d'un million de dollars* de 1967 de Ken Russell) et dont le profil d'éternel perdant et d'anti-conformiste sardonique et impavide (et lui aussi parodie explicite de Bond) lui convient parfaitement. (On peut d'ailleurs être frappé par la ressemblance physique entre le Michael Caine de *Ipcress* et le McGoohan du *Prisonnier*.) Le générique de *Un cerveau d'un million de dollars* a peut-être inspiré dans celui du *Prisonnier* l'image de la photo d'identification qui sort d'un ordinateur (décomposée dans le générique du film de Russel en ordinateur en marche, dont on voit tourner les bandes magnétiques, en fiche nominative qui en sort, et en série de photos arrêtées de Palmer en mouvement). Le générique de Russel s'inspire par ailleurs des publicités pour James Bond, puisqu'elle montre Palmer en smoking tenant par la taille des femmes vues de dos. Ces références à Palmer, comme celles plus directes à Drake (même si le premier est déjà une parodie de Bond, bien que pas toujours aussi évidente que ça, surtout justement dans le film de Russel - Drake quant à lui en étant finalement plus une épigone qu'une véritable critique, il suffit pour s'en convaincre de regarder le message néo-colonialiste et pro-américano-européen de la série, cf. notamment l'excellent article, déjà cité, sur ce sujet dans Baudou et Ferrari, loc. cit., pp. 16 à 22 -), permettent de comprendre que les aventures du prisonnier, dans le contexte de la guerre froide, en reprenant donc les clichés des films et séries d'espionnage classique, déroutassent tant les téléspectateurs par leur fin pour le moins singulière. En fait, *Le Prisonnier* reprend l'opposition courante, que l'on retrouve dans *Les Mystères de l'Ouest* ou la série des *James Bond* (notamment avec Connery), entre le "bon et le méchant", le héros, bardé de certitudes, ne parlant au méchant que par questions, et l'autre répondant ou non. Mais ici, c'est le héros qui devient la cible de ses propres questions et le méchant qui domine, le méchant devenant un personnage ontologique, et le bon, comme dans *Ipcress*, étant un éternel perdant (ce qui rend d'autant plus caricatural son type manichéen, cf. par ex. note 23 *supra*).

²⁹ Cf. Carrazé et Oswald, op. cit., note de la p. 195, cf. note 41 *infra*. On notera d'autre part, dans le même sens (bien qu'il s'agisse là d'une constatation purement liée à une poétique de l'oeuvre), qu'une double raison préside au fait que c'est essentiellement dans les premiers épisodes que les scénarii insistent sur la localisation géographique précise du Village, au travers des tentatives d'évasion répétées du héros: tout d'abord, justement, pour obliger le spectateur attentif à douter de la situation exacte du Village, et donc du manichéisme apparent de la série (opposition implicite apparente entre le modèle libéral anglais, pour lequel a travaillé le héros en tant qu'espion - personnage qui, par ailleurs, ne pouvait qu'évoquer le John Drake de la série *Destination Danger*

à laquelle McGoohan devait sa célébrité et qu'il venait d'abandonner -, et le Village, représentatif d'un modèle communautaire communiste), et, par conséquent, de l'éloignement du *Prisonnier* par rapport au modèle des séries de l'époque; mais ensuite aussi, pour une question purement formelle d'épuisement de l'intérêt narratif du thème central de l'évasion systématiquement ratée du héros, qui devait forcément très vite impliquer la recherche et le renouvellement des problématiques de la série. On peut dire, d'une certaine manière, que le sens politique premier, que nous venons de relever, imposait que la fuite du héros soit impossible, mais qu'en contrepartie, les impératifs commerciaux de production refusaient l'enfermement de la série dans un seul schéma narratif répétitif. Comme nous l'avons dit note 4 *supra*, *Le Prisonnier* s'apparente sans doute dans sa proposition anti-narrative au contemporain *Fugitif*, bien que cette dernière série ne revête aucun sens politique. Les deux renvoient à la fois à l'impossibilité de dire, typique des productions symboliques de l'après-guerre, abondamment notée par les théoriciens de la dite postmodernité, mais aussi d'une volonté de liberté contre le modèle social dominant, qu'on retrouve chez Jack Kerouac (*Sur la route*) comme dans les séries telles que *Hulk* ou *Les Envahisseurs*. Néanmoins les personnages marginalisés contre leur volonté que sont les héros du *Prisonnier*, du *Fugitif*, de *Hulk* ou des *Envahisseurs*, répondent encore aux schémas narratifs dominant, dans le principe linéaire des épisodes et l'utilisation de thèmes-types des séries anglo-saxonnes. Au contraire s'en libère le héros d'*Orange mécanique*. Celui du *Prisonnier*, narrativement à mi-chemin entre les deux types, se démarque, non pas parce qu'il brise avec les règles de représentation habituelles, comme chez Kubrik, mais parce qu'il les réutilise en les assujettissant à sa propre dialectique.

³⁰ A la fin de l'épisode, le numéro 2 dira d'ailleurs des mutins: "*Dès demain, ils retourneront à l'échiquier, comme pions...*". Rappelons aussi que les échecs, originaires d'Inde, illustraient les relations socio-politiques du roi avec sa cour, ce qui explique leur grande popularité. En outre, l'utilisation symbolique qui en est faite dans les deuxième et neuvième épisodes pour illustrer l'implication et le devenir sociaux des individus (en les identifiant à ce jeu) se retrouve déjà dans *Le Septième Sceau* de 1956 d'Ingmar Bergman et, plus récemment, dans *Face à Face* de 1992 de Carl Schenkel. Sur le symbolisme des échecs, cf. aussi note 10 *supra*.

³¹ La mythologie créée autour de Portmeirion en témoigne. De plus, dès la fin du deuxième épisode, le numéro 6 s'interroge, face à son supérieur des services secrets anglais, avant de s'apercevoir que celui-ci l'a trahi: "*J'ai risqué ma vie et la sienne (de l'espionne russe) pour revenir ici, chez moi (c'est-à-dire en Angleterre), parce que je croyais que c'est différent ici! Je veux savoir: Est-ce que c'est différent?*" cf. Carrazé et Oswald, op. cit., p. 50.

³² Le nain symbolisant traditionnellement les forces chthoniennes de notre inconscient (cf. par ex. Chevalier et Gheerbrant, op. cit., art. "*Difformité*", p. 356, et "*Nain*", pp. 657-658, et aussi le nain du *Roi Mystère* - notamment l'épilogue du 4ème épisode -, dans le feuilleton de Paul Planchon d'après Gaston Leroux), cet acte de contrition du nain envers le prisonnier signifie que ce dernier a vaincu ses propres inhibitions.

³³ Le titre anglais est tout différent, puisqu'il se traduirait littéralement par "*Ne m'abandonne pas, oh mon amour*".

³⁴ S'il relève de la misogynie ambiante d'origine religieuse (cf. par ex. leur rôle de femmes-objets dans les films, et celui d'Eve, cause de la Chute dans *La Genèse*, voir *infra*, cf. aussi *Adam et Eve de Dürer à Dalí*, catalogue de l'expo. qui s'est tenue à la Bibliothèque Nationale et au Musée National Message Biblique Marc Chagall du 4 juil. au 5 oct. 1992, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1992, et Roland Villeneuve, *Dictionnaire du Diable*, Paris, Pierre Bordas & fils, 1989,

art. "Femme", pp. 148-149), il faut noter que le caractère des femmes du *Prisonnier* est une sorte de prolongement de celui, ambigu, de celles de *Destination Danger*, que McGooohan lui-même définit comme "Une énigme...", p. 11 de Baudou et Ferrari, op. cit.; cf. aussi la très bonne analyse de Jean-Philippe Mochon, "Cherchez la femme!", p. 26 in *ibid*. La fiancée reprend d'ailleurs les caractéristiques de plusieurs personnages de *Destination Danger*, par ex. Helen dans le numéro 13, ou Nicola dans le numéro 22, cf. pp. 108 et 117 in *ibid*. Malgré tout, dans *Le Prisonnier*, le rôle des femmes est beaucoup plus complexe, du fait que leur statut d'éternelles traîtresses ne peut plus se comprendre du fait qu'elles font partie d'un camp adverse, mais plutôt à cause de la position nietzschéenne (qui ne fait que reprendre celle, judéo-chrétienne et évidente dans *Le Prisonnier*, qui considère la femme comme la descendante d'Eve et de Pandore), selon laquelle le génie de la femme est celui du "masque".

³⁵ Chevalier et Gheerbrant, op. cit., art. "Mère", pp. 626-627.

³⁶ *Ibid.*, art. "Baleine", p. 103.

³⁷ *Ibid.*, pp. 102-103.

³⁸ Comme on l'a dit, les épisodes 11 et 15 parlent de la Mort, et les deux derniers de la mort au monde. On retrouve là le thème du double, et le symbolisme de la dualité, accompli dans les couples thématiques. Le double apparaît donc comme l'*Autre* psychanalytique (comme en témoigne le rejet social du prisonnier, rejet de la société par la prisonnier et du prisonnier par la société). Cette problématique se rencontre par ex. dans *The strange case of doctor Jeckyll and Mister Hyde* de 1886 de Robert Louis Stevenson, et dans la chanson "Was ist das Rock'n'roll" de l'album *Eros über Alles* de 1988 d'Hubert-Félix Thiéfaine, lorsqu'il écrit "De nature solitaire, je me terre pour me taire/ Mais mon double pervers joue dans un groupe de rock". On la retrouve de façon plus précise encore au cinéma chez Hitchcock, cf. Claude Chabrol et Eric Rohmer, *Hitchcock*, Paris, Ed. Universitaires, 1957, pp. 35ss., ou dans *Sisters* de 1973 de Palma - dont le sujet et la forme s'inspirent d'ailleurs de *Rope* (1948), *Vertigo* (1958) et *Frenzy* (1972) -, ces deux derniers films, comme *Murder* (1930), *Rebecca* (1940), *Strangers on a train* (1951), ou *Marnie* (1964), relevant aussi de la question du double (à la fois autre et opposé, problème de la dualité). L'importance du choix entre une attitude sociale (voire grégaire pour *Le Prisonnier*) et une conduite asociale et individualiste est parfaitement posée dans un épisode de *Star Trek*, intitulé "L'imposteur" et qui traite justement du dédoublement, à travers la dialectique du Bien et du Mal, du *Moi* et de l'*Autre*, et donc en fait de la reconnaissance de soi par l'adéquation aux règles sociales opposée aux pulsions primaires d'auto-suffisance. On retrouve cette vision manichéenne du rapport à l'*Autre*, basé sur la récurrence de l'opposition néo-platonicienne entre l'*Amor ferinus* et l'*Amor humanus-dei*, en fait entre l'aspect primitif du *Moi* (la bestialité) et son côté intellectif (donc compris comme humain), dans *La Belle et la Bête* de 1946 de Jean Cocteau (on pourrait aussi citer l'adaptation de 1950 du mythe d'*Orphée*), qui en l'occurrence, plus encore que le conte originel (cf. Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont S.A., 1976, pp. 401 à 443), correspond à l'acquisition du *Moi* par le rejet, qui en fait vaut acceptation, de nos propres pulsions pédérastiques (et de celles de l'auteur), constitutives de l'ego (ou si l'on veut de la psyché). Sur cette ambivalence permanente entre le *Moi* et l'*Autre* social dans *Le Prisonnier*, cf. aussi notes 18 et 43 *infra*. C'est bien de l'individuation que traite la série, puisque dans le huitième épisode, recevant son propre costume pour aller au bal costumé, le numéro 6, lorsqu'on lui demande ce que cela signifie, répond: "Eh! bien, que je suis encore... moi-même...", cité par Carrazé et Oswald, op. cit., p. 110. Cet épisode pose d'ailleurs le problème de la psychanalyse de l'oeuvre, puisque, lorsque

le numéro 2 dit au prisonnier qui se avoue se sentir seul et étranger: "*Si vous persistez dans votre rêve, on va finir par vous prendre pour un fou*", celui-ci répond: "*J'aime mon rêve...*", ce sur quoi le numéro conclut: "*Alors vous êtes fou!*", cité in *ibid.*, p. 113. En fait, le numéro 2, en costume de Peter Pan, semble bien symboliser pour un temps les pulsions involutives du prisonnier, avec lesquelles celui-ci engage un véritable dialogue en forme d'énigme. Mais de ce dialogue, d'où ressort essentiellement l'envie de liberté et de reconnaissance (cf. *infra*) - notamment dans les symboles appelés dans l'échange initial entre les deux personnages - insiste surtout, par son caractère surréaliste justement, sur le fait que les aventures du prisonnier sont fantasmagoriques (elles relèvent du "*rêve*") et que sa quête, avant tout psychanalytique ("*vous êtes fou!*"), est celle de l'Autre. Le numéro 2 et le prisonnier citent en effet l'un après l'autre des êtres ou des objets que le prisonnier pourrait attendre sur la plage, et qui symbolisent toujours l'évasion et l'envolée - à une exception près, qui marquerait son désir involutif de régression pré-utérine - le "*bateau*" - (le titre de l'épisode étant lui-même une référence directe à la *Danse macabre* médiévale), mais qui se résout dans l'image du "*poisson volant*" (image également religieuse, inspirée, comme dans les tableaux de Jérôme Bosch, des chevauchées aériennes du *Malleus Maleficarum* de 1486 de Henry Institoris et Jacques Sprenger, cf. Mia Cinotti et Max J. Friedländer, *Tout l'oeuvre peint de Jérôme Bosch*, Paris, Flammarion, 1967, p. 106, et qui, probablement associé à la "*restauration cyclique*" comme monture de Varuna, cf. Chevalier et Gheerbrant, op. cit., art. "*Poisson*", p. 773, renvoie donc à l'idée d'un combat psychomachique), suivant le même processus d'association d'idées qui régit par ex. la chanson de l'album *Autorisation de délirer* de Thiéfaïne sur le complexe d'OEdipe, intitulée "*Variations autour du complexe d'Icare*", "*une lumière, une étoile, un bateau, un insecte, un avion, un poisson volant*", Carrazé et Oswald, *ibid.*, pp. 112-113, images que l'on pourrait effectivement rapprocher du mythe d'Icare. Combat et mort (et plus exactement mort au monde, proche de l'érémitisme) sont donc les deux termes qui définissent la relation du héros à sa vie, incitant à penser qu'il s'agit bien de l'expression aboutie d'un mal de vivre provoquant une volonté involutive, comme dans l'oeuvre de Cioran.

³⁹ Les treizième, quatorzième et quinzième épisodes mettent en place, aussi bien thématiquement que formellement, les seizième et dix-septième. C'est ce qui explique leur aspect héroïco-comique, qui a souvent été stigmatisé, à tort à notre avis, comme une inconséquence par rapport à l'ambiance générale de la série.

⁴⁰ Il est évident, bien sûr, que, pratiquement, la fusée qui s'envole, est, au premier degré, un pastiche des explosions qui terminent traditionnellement les films d'action "à la James Bond", et veut ainsi en offrir une critique implicite, en en prenant le contre-pied. De la même façon déjà, *Destination Danger*, comme l'a souvent répété McGoonan, cf. Baudou et Ferrari, loc. cit., p. 11, voulait se démarquer des séries d'espionnage habituelle, et notamment des *James Bond*, en privilégiant la psychologie des personnages sur les gadgets et l'action brutale. Il en découle donc, par une sorte de "choc en retour", que le prisonnier, héros de la nouvelle série, et qui, d'évidence s'inspire du Paul Drake de la précédente, auquel il emprunte le métier et le caractère, continue d'être un "anti-Bond". Sur cette option très précise des deux séries (et bien que, comme nous l'avons déjà dit, *Destination Danger* reste, à l'instar des autres oeuvres du même genre, dont justement les *James Bond*, une série très marquée par la propagande occidentale anti-communiste et colonialiste et leurs choix politiques - parfois contradictoires - du moment, cf. notamment *ibid.*, loc. cit., pp. 16 à 22), cf. plus précisément *ibid.*, loc. cit., pp. 11 et 28 à 30, et note 6 *supra*. Néanmoins, ceci n'empêche pas de devoir considéré, par rapport à l'ensemble de la problématique mise en jeu dans le *Prisonnier* et à la typologie évidente entre les quinième et dix-septième épisodes, cette fin

quelque peu échevelée que représentent la fusillade, puis le départ de la fusée, comme des symboles de reprise du *Moi*, entamés dès l'avant-dernier épisode, par l'acceptation par le héros de ses pulsions destructrices (voire auto-destructrices, ce qui va de pair) et anarchiques, cf. notes 25 et 41 et texte correspondant *infra*).

⁴¹ Ce problème de la "re-connaissance" est évident au début du dix-septième épisode; celui-ci, comme on l'a dit, débutant, dans la version originale, par une description du Village, et donnant son nom et le nom de son architecte, cf. Carrazé et Oswald, loc. cit., note p. 195, et pp. 231-232. On a déjà dit que le thème du Village était psychanalytique, mais ici il devient évident qu'il est bien régi par les rapports du microcosme au macrocosme, puisque sa situation géographique exacte est révélée une fois que le prisonnier est redevenu lui-même; comme le notent Carrazé et Oswald, *ibid.*, c'est au dernier épisode qu'il réapparaît dans son costume d'homme libre (bien qu'anti-social, pour reprendre le mot d'un célèbre groupe de rock français). Ils insistent d'ailleurs sur le fait qu'il s'agit d'un "costume noir "civil"", ce qui note à la fois qu'il y a bien une problématique sociale engagée par le port de ce costume, mais aussi une problème de transcendance du social au profit du *Moi* (ce qui, à notre sens, rejoint et/ou engendre la question de l'anarchisme du personnage). Et en effet, si l'on se réfère au dialogue du prisonnier et du numéro 2 à la fin de l'avant-dernier épisode, il y a bien un transfert qui a eu lieu entre le prisonnier et son double, le numéro 2, transfert entre le psychiatre (le numéro 2) et son patient, et là encore, comme dans les 10ème et 14ème épisodes par ex., c'est le prisonnier qui gagne, par un curieux transfert de culpabilité (bien qu'ici, même s'il dépasse de loin le simple syndrome de Stockholm, il soit attendu, puisque le transfert entre patient et malade est un schème courant de la fiction, cf. par ex. dans Thomas Harris, *Le silence des agneaux*, Paris, Albin Michel, 1990). Nous parlons de culpabilité car en fait, c'est bien de ça qu'il s'agit, comme on le verra. D'ailleurs, le numéro 2, dans ses plaintes reconnaît que ce qu'il veut c'est "savoir!", ce qui revient bien sûr tout de suite à l'image de la Faute originelle. En fait, la reconnaissance de la position topographique du Village correspond à la ré-appropriation par le prisonnier de son *Moi* social et individuel (il est guérit, et c'est symboliquement le médecin, c'est-à-dire le numéro 2, qui devient fou, on note que, comme dans *Vol au dessus d'un nid de coucous* de 1975 de Milos Forman, la folie du médecin revient à une critique acerbe de la société, et que le recours dans l'avant-dernier épisode à la mise en place d'une pseudo-cure psychanalytique pourrait très bien correspondre à l'émergence du réel dans le monde fictif et mental qu'est en fait le Village, comme on l'a déjà montré, ce qui renforcerait le lien que nous entrevoyons entre les *topos* du Village et du mental du prisonnier expurgeant ses propres fantômes). On notera d'autre part que la bataille du dix-septième épisode qui clôt les aventures du prisonnier au Village correspond à la fois à une victoire sur ses démons (au sens religieux du terme) intérieurs, ainsi que son retour symbolique au monde des humains, violent et inique, comme le voyaient les grands Mystiques du Moyen Age (cf. par ex. les oeuvres de Boccace, Jérôme Bosch ou Savonarole). En effet, l'absence quasi totale de violence physique dans les épisodes du *Prisonnier* a souvent été notée. Le combat final brise avec cette règle et revêt un important aspect jouissif (c'est-à-dire phallique, au sens psychanalytique), à l'instar de l'envol de la fusée qui, elle aussi, a été définie comme un objet de guerre dans le quinzième épisode, et double ainsi le symbolisme de la victoire sur le monde onirique et du retour fracassant ("explosif") au monde *réel* représenté - au sens fort du terme - par l'activité guerrière, elle-même identifiée dans le quinzième épisode à Napoléon, c'est-à-dire à la folie. McGooan inscrit donc volontairement son oeuvre dans un engagement politique militantiste typique des années hippies (comme le prouve la présence du jeune homme au chapeau haut-de-forme, qui n'est autre que le double du prisonnier, cf. *infra*), en prônant le pacifisme, l'anarchie, la

liberté de penser et d'acte, et la tolérance. Cf. aussi à ce sujet note 25 *supra*.

⁴² On notera que la machine, qui porte le nom de "général", nom qui est donné dans les premiers épisodes au numéro un, cf. note 12 et texte correspondant *supra*, apparaît alors comme une sorte de paradigme de l'emprisonnement subi par l'homme dans la société moderne et robotisée. Malgré l'originalité qu'y apporte McGoohan, il faut bien reconnaître que, comme nous le rappelons *infra*, ce thème de la déshumanisation de la société, symbolisée par sa robotisation progressive, est un leitmotiv de la science-fiction (on le rencontre par ex. chez Dick), tout comme le thème, corrélatif, de la société, identifiée au monde carcéral, dont le symbole est la caméra ou la télévision, cf. par ex. Orwell, op. cit., ou *Histoires de Rebelles*, coll. "La Grande Anthologie de la Science-Fiction", prés. par Jacques Goimard, Demètre Ioakimidis et Klein, Paris, Le Livre de Poche, 1984, par ex. pp. 15 à 80.

⁴³ Dans la version française, le "what" a été traduit par "quoi", mais nous pencherions pour la variance, confirmée par le *Harrap's* et reprise par Carrazé et Oswald, op. cit., p. 94, de "pourquoi".

⁴⁴ Carrazé et Oswald, *ibid.*, loc. cit., p. 6. En tant que réalisateur, il a ainsi multiplié les références au *Prisonnier* dans un épisode de 1975 de la série *Columbo*, symboliquement intitulé "Identity crisis", *ibid.*, p. 229.

⁴⁵ En effet, il ne faut absolument pas minimiser dans cette série l'importance fondamentale de la critique sociale, par ailleurs très souvent relevée.

⁴⁶ Comme dans *Les Mouches*.

⁴⁷ La double preuve vient de McGoohan lui-même, lorsqu'il parle de "monstre" pour définir le prisonnier, et qu'il écrit: "Je suis un homme libre ET un prisonnier... qui combat avec beaucoup de bonheur. Et cela est sans fin. Chaque jour est un commencement et, comme on dit, "be seeing you", p. 8 de Carrazé et Oswald, *ibid.*, loc. cit. On peut noter, en appendice, l'aspect volontairement religieux (et apocalyptique) de ce passage ("Chaque jour est un commencement"). Finalement, la morale de la série a une dialectique assez proche de ce passage d'une chanson de 1982 d'Alain Bashung: "J'envisage un remake rien qu'sur moi/ J'envisage de m'revoir seul à seul/ J'envisage.../ J'envisage le pire" (Alain Bashung/Alain Bashung-Serge Gainsbourg, *J'envisage*, extrait de l'album *Play blessures* de 1982). Notamment dans le développement qui va de la description d'un macrocosme (le Village - qui est aussi une forme de microcosme - dans *Le Prisonnier*, et les accidents extérieurs dans *J'envisage*) à l'analyse, plus ponctuelle et évasive du *Moi* - identifiable, comme on l'a montré, au microcosme - (Bashung implore "J'aimerais pas qu'on m'ausculte, de quel droit?", et McGoohan ne fait que définir son personnage par ce qu'on connaissait déjà de Drake, le caractère entier, mais de nous dit ni ses goûts, ni ses tics, par ex. dans les troisième et quatrième épisodes, on le voit tourner en rond dans sa chambre, en ne pensant qu'au moment de sa démission, ce qui montre bien une volonté explicite de non caractérisation, qui était-il avant sa démission?, en fait, là encore, il faut comprendre que l'effacement de ses caractéristiques individuelles propres en fait un personnage moral, symbolique de l'homme contemporain en général - même l'avant dernier épisode, qui ébauchera une cure psychanalytique, nous offre la vision stéréotypée du passé plus ou moins quelconque d'un "monsieur tout le monde" à tendance contestataire, mais sans plus, ce qui est curieux pour un ex-agent secret, il n'y est de fait même pas précisé quelles types de mission il a eu à remplir, mais simplement, l'autorité scolaire s'y identifie à l'autorité militaire et juridique, c'est-à-dire à une administration surpuissante et aveugle, de type kafkaïen, cf. note 5 *supra*). On retrouve encore, de manière très significative (par rapport à la mentalité des années 1970) ce même discours opposant l'individu et ses choix à ceux,

normatifs, de la société (et, en l'occurrence, de la mode) dans le film *Quadrophenia* (1979) des Who. Cette nécessité de trouver un statut à l'individu semble être une question très moderne, dont l'origine sociologique se trouve dans la mutation de la société au XVIII^{ème} s., qui à la fois s'industrialise et devient de ville. Ainsi dès alors, en réponse aux philosophes libéraux (pour lesquels l'individu - du moins le travailleur, c'est l'individu "*anonyme*" qui intéresse toutes les oeuvres visant à stigmatiser sa normalisation pour les besoins de la société dévorante, cf. notes 2ss. et texte correspondant *supra* - n'a de valeur que par les services qu'il peut rendre à la société des nantis), les philosophes qu'on a nommé sociaux proposent une vision plus humaine et surtout moins tragiquement hiérarchisée du rôle de l'individu dans le corps social (parfois cette conception trouve de brillants défenseurs en la personne des romanciers, tel Jonathan Swift entre autres dans son célèbre pamphlet de 1729 intitulé *Modeste contribution pour empêcher les enfants des pauvres en Irlande d'être à charge de leurs parents ou leur pays et pour les rendre utiles au public*). En est significative la solitude récurrente des héros de Wells, de Kafka, de Camus ou encore de Jean-Paul Sartre (*Huis-clos* de 1944, *Les Mains sales* de 1948 - oeuvre paradigmatique de l'opposition entre les choix idéaux de l'individu et leur perversion par la raison sociale qui se confond avec la raison politique, aussi bien au sens littéral qu'étymologique du terme -). On a même voulu expliqué le Nouveau Roman par une impossibilité de dire, consécutive à la fracture de la Seconde Guerre Mondiale. Cette explication, sur un terme plus court, nous paraît tout à fait pertinente pour expliquer (par la notion de manque, qu'on retrouve très clairement chez Patrick Modiano), avec le développement massif d'une normalisation économique (développement d'une société de consommation, stigmatisée comme futile par la génération précédente, discours moralisateur repris par des représentants aussi bien de la génération précédente donc, citons un des derniers films, à sketches, de Jean Renoir, que par ceux de la génération même du "baby-boom", comme les Who dans *Quadrophenia* justement), le discours sur l'individu des oeuvres comme celle de McGoohan (qui en est sans conteste à la fois la plus représentative et la plus intelligente).